MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 4

4/2020

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CRISTIAN BENCE-MUK

CORNELIU DAN GEORGESCU
NOȚIUNEA DE MELODIE PRIVITĂ
DIN PERSPECTIVA ETNOMUZICOLOGIEI.
„JOCUL CU TIMPUL"
ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

MICHAEL STROUMPAKIS
CHANTER OR SINGER? THE DUAL ROLE
OF THE SAME PERSON.
FROM THE LATE MEDIEVAL EASTERN TRADITION
TO NOWADAYS

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CRISTIAN BENCE-MUK 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
NOȚIUNEA DE MELODIE PRIVITĂ DIN PERSPECTIVA ETNOMUZICOLOGIEI.
„JOCUL CU TIMPUL" ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ 29

MICHAEL STROUMPAKIS
CHANTER OR SINGER? THE DUAL ROLE OF THE SAME PERSON.
FROM THE LATE MEDIEVAL EASTERN TRADITION TO NOWADAYS 65

GRĂDINI SONORE
ESEURI

IRINA VESA
(ASCULTAREA ÎN) GRĂDINA SECRETĂ 93

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CRISTIAN BENCE-MUK 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
AN ETHNOMUSICOLOGICAL VIEW OVER MELODY.
"PLAYING WITH TIME" IN TRADITIONAL ROMANIAN MUSIC 29

MICHAEL STROUMPAKIS
CHANTER OR SINGER? THE DUAL ROLE OF THE SAME PERSON.
FROM THE LATE MEDIEVAL EASTERN TRADITION TO NOWADAYS 65

SONIC GARDENS
ESSAYS

IRINA VESA
(LISTENING IN) THE SECRET GARDEN 93

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Cristian Bence-Muk

Andra Apostu

Școala de compoziție de la Cluj, așa cum a fost ea creionată peste timp de Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Adrian Pop și nu numai, se bucură de continuitate, păstrând echilibrul între tradiție și noutate. Exact în acest punct se află compozitorul Cristian Bence-Muk, muzician activ și pasionat, cu un declarat respect pentru ce a primit de la maeștrii săi dar și ancorat în prezent; nu mă refer aici doar la compozițiile sale ci la întregul său „eu" artistic exprimat atât în plan strict muzical dar și în proiectele pe care le inițiază și coordonează.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Dragă Cristian, ești muzician de mic, ai studiat vioara, instrument care educă auzul poate cel mai bine dintre toate instrumentele „clasice”, cum ai optat pentru a scrie muzică? Ce ți-a stârnit interesul într-un domeniu atât de complex cum este compoziția muzicală?

C.B-M.: Într-adevăr, am început studiul viorii la 6 ani, cu doamna profesor Nickel Georgeta, care era și vecina noastră, în Deva, iar apoi, din clasa a treia până la terminarea studiilor liceale, la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Deva, am continuat cu domnul profesor Soltan Viorel (un om și un muzician cu totul deosebit, care m-a învățat că trăirea în prezența muzicii nu se face în teamă, ci cu bucurie), cu care am lucrat în particular și teorie-solfegiu-dicteu, dar și elemente de teoria instrumentelor, o perioadă și o colaborare de neuitat. Nu m-am despărțit cu totul de vioară nici în studenție, deoarece în toți cei cinci ani am parcurs modulul de instrument secundar, vioară, sub îndrumarea prof. univ. dr. Valeriu Maior. Mama mea îmi reamintește că încă din clasa I m-a surprins cântând la vioară melodii noi, ce nu apăreau în manualul de vioară, și când m-a întrebat ce fac, se pare că i-am răspuns: „Compun. Nu e greu să compui”. Desigur, între timp, mi-am nuanțat semnificativ această opinie. Dorința de a deveni compozitor a reapărut cu putere în clasa a zecea – doream să fondez o trupă rock și să compun rock simfonic, iar profesorul meu de teorie-solfegiu-dicteu, de la clasă, prof. Tiberiu Bardan (un om providențial, pentru mine), a intuit în mod extraordinar acest lucru, deși nu i l-am împărtășit niciodată și mi-a recomandat să încep să studiez compoziția cu un profesor de la Cluj. Tot dânsul m-a prezentat domnului profesor Valentin Timaru, aspect care mi-a marcat profund viața și evoluția profesională până astăzi, deoarece pe lângă inițierea în compoziție (1994-1997), în paralel cu pregătirea pentru admiterea la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, domnul profesor Timaru a mijlocit ca, odată admis la Compoziție, să studiez la clasa profesor univ. dr. Hans Peter Türk (un muzician și un om extraordinar, un adevărat model profesional, pedagogic și uman), iar apoi, după terminarea studiilor de licență, mi-a oferit ocazia de a deveni preparator (ulterior asistent, lector și conferențiar) la disciplina Forme și Analiză muzicală. Revenind la pasiunea pentru compoziție muzicală trebuie să-ți povestesc

https://biblioteca-digitala.ro

despre o altă preocupare a mea, literatura, deoarece cred că există o legătură între cele două, în cazul meu. În copilărie am manifestat un talent literar promițător, concretizat în mici nuvele proprii, povestiri sau chiar scurte romane începute și neterminate, în compuneri de mare succes la ora de Limba și literatura română (compunerile libere erau preferatele mele, iar profesoara mea de română era convinsă că voi ajunge scriitor și mi-a cerut să-i promit că primul volum i-l voi dedica), dar și în improvizarea și povestirea pe loc a unor povești (necitite vreodată) în fața întregii clase, în ciclul primar. Totul a început cu un concurs de spus povești, pe care l-am câștigat cu singura poveste citită de-adevăratelea în acea perioadă, *Muzicanții din Bremen* de Frații Grimm, iar apoi, de fiecare dată când învățătoarea noastră avea de realizat diverse situații, raportări sau când întârzia, eu ieșeam în fața clasei și le spuneam povești, inventate pe loc, iar colegii mei se pare că mă ascultau cu mare interes, dat fiind că primisem titlul de cea mai cuminte clasă din școală. S-a întâmplat odată ca directorul școlii să vină în inspecție, special pentru a asculta cum inventez povești (este vorba de același profesor Tiberiu Bardan). Eu văd o legătură între această pasiune și compoziție; cred că pasiunea de a inventa și a nara s-au transferat în muzică, de aceea, multe dintre lucrările mele muzicale au o tematică, o idee clară sau chiar un fir narativ, cu alte cuvinte, de fiecare dată când scriu o piesă și ea este prezentată public regăsesc ceva din acel fior deosebit trăit în fața clasei, din vremea când inventam povești pentru un altfel de public: colegii mei.

A.A.: Cât ai fost student la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj ai avut un model de urmat, un compozitor preferat cu care ai fost compatibil cumva în concepțiile de creație, poate în tehnici, în stil?

C.B-M.: În primul rând, am avut parte de o generație de profesori, adevărați monștri sacri, compozitori importanți și autori ai multor volume muzicologice de referință: Hans Peter Türk, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Ede Terényi, Constantin Râpă, Cristian Misievici, Péter Szegö, dar și Adrian Pop (care nu mi-a fost profesor direct, dar de la care am învățat foarte multe lucruri ulterior, ca preparator, asistent, continuând și astăzi să învăț, grație colaborării pe care o avem în cadrul cursului său de compoziție, unde eu predau parte din

https://biblioteca-digitala.ro

seminarii). Trebuie să mărturisesc sincer, că această enumerare nu este una formală ori protocolară, eu chiar cred că am învățat enorm de la acești maeștri, fiecare, în felul său, a reprezentat și poate reprezenta un model de compozitor, muzicolog, muzician, intelectual, deschizându-mi o perspectivă înaltă asupra a ceea ce ar trebui să însemne un profil academic. Datorită unor factori multipli – schimbarea profundă a felului de viață, incluzând aici provocările digitale, viteza supersonică a vieții noastre, în general (poate cu excepția acestei perioade de pandemie, care ne-a pus pe toți pe pauză și ne-a oferit un *screenshot* al adevăratelor noastre probleme, deoarece atunci când nu mai poți privi în afară, privirea se redirecționează automat înăuntru), dar și datorită birocratizării maligne a sistemului universitar – eu cred că noi, generația noastră, foarte greu ne vom putea ridica la înălțimea profesorilor noștri, iar această formulare eufemistică are scopul de a masca, de fapt, teama mea că nu vom reuși.

Am menționat, deja, într-un paragraf anterior impactul extraordinar avut asupra mea al studiilor de Compoziție, desfășurate la clasa profesorului Hans Peter Türk. În perioada studiilor doctorale l-am cunoscut și pe compozitorul și profesorul Dan Dediu, în cadrul unor ateliere și cursuri de muzică contemporană la București și Breaza, iar personalitatea și anvergura sa profesională m-au fascinat profund. Însă, așa cum ai intuit încă din întrebare, am avut și niște super modele internaționale. Poate că liderul absolut al acestora pentru mine și dezvoltarea mea ulterioară a fost Witold Lutosławski, cu al său aleatorism controlat, profund apreciat și de maestrul meu, H.P. Türk. Și în prezent apreciez enorm muzica sa, regăsind mereu aspecte noi extraordinare și regăsindu-mă, chiar, în biografia sa: a studiat și vioara, alături de pian, iar până în jurul vârstei de 41 de ani a fost un super compozitor ancorat în tradiție, mărturie stând superbul său *Concert pentru orchestră* (1950-1954), cu toate elementele ce trimit la B. Bartók și I. Stravinski și abia ulterior s-a detașat de filonul tradițional, înscriindu-se în elita avangardei muzicale, prin lucrarea manifest a aleatorismului controlat, *Jeux Vénitiens* (1961), succedând unei alte lucrări ale sale de referință, *Muzica funebră* pentru orchestră de coarde. În limbajul și scriitura mea componistică actuală, utilizez elemente texturale aleatorice,

https://biblioteca-digitala.ro

preluate și personalizate după modelul lui W. Lutosławski, alături de elemente discursive tradiționale, revalorizate într-un context postmodern. După părerea mea, marii compozitori care au stăpânit mai întâi tradiția, arătând că pot scrie și într-un limbaj cursiv, de sorginte tradițională, posedă o deosebită consistență și în creațiile lor importante de avangardă, acesta fiind și cazul lui György Ligeti, de exemplu. Și dincolo de toate lucrurile menționate mai sus, ca o încununare a pasiunii mele pentru W. Lutosławski, în una dintre fotografiile sale (probabil și datorită frizurii epocii) semăna izbitor cu bunicul meu, Muk Aladar.

A.A.: Lucrarea ta de finalizare a studiilor de doctorat a avut ca subiect genul operei și oratoriului în creația proprie. Să înțelegem că genul vocal este cel în care te exprimi cel mai liber, cel mai bine?

C.B-M.: Cu cât mă gândesc mai mult la întrebarea ta, cu atât cred tot mai mult că ea emite o intuiție corectă. Teza mea de doctorat, *Aspecte actuale ale operei și oratoriului în creația proprie* (2005, între timp publicată la Editura Media Musica în 2015 sub același titlu, dar dobândind și un subtitlu: *Particularități analitice*), coordonată de Acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu, analizează, aproape până la ultimul detaliu, două lucrări importante din creația proprie, oratoriul *Apocalipsa* și opera de cameră *Moara lui Călifar* (ambele lucrări au fost premiate la nivel național, prima a fost menționată în decizia juriului de a-mi conferi Premiul de Excelență pentru tineri compozitori, oferit de Uniunea Națională a Patronatului Român – 2005, iar opera de cameră a obținut Premiul U.C.M.R. – Filiala Cluj, pentru anul 2006). Pasiunea pentru voce poate că are legătură și cu pasiunea pentru literatură, deoarece atunci când scrii pentru voce ai nevoie de un text literar, care, implicit, îți oferă un înțeles, un subiect și o sursă importantă de inspirație. Eu am nevoie de acest subiect, chiar și în lucrările instrumentale, deoarece un fir narativ, oricât de vag schițat, îmi poate oferi sensul și coerența pe care eu le caut în muzica contemporană și pe care încerc să le ofer în piesele mele. Deseori, un public neavizat reacționează negativ în fața muzicii noi, afirmând că muzica nu are niciun sens. Acest lucru am încercat să-l evit, în primul rând pentru mine, deoarece eu am nevoie de sens, iar cel mai rău lucru care se poate întâmpla

https://biblioteca-digitala.ro

unei piese proprii nu este ca ea să fie respinsă de public (deși cred că niciun compozitor sincer cu sine însuși și pe deplin sănătos mental nu-și dorește așa ceva) sau de specialiști, ci ca mie să nu-mi placă rezultatul final. Sunt convins că dacă mie îmi place ceea ce am scris (de preferat fiecare secundă a piesei), piesa respectivă va avea șanse mult mai mari să se regăsească și printre preferințele celorlalți. De aceea, opera de cameră a reprezentat o piatră de hotar în creația mea. Fiind o comandă a Fundației Ernst von Siemens din München (comandă intermediată de Dan Dediu, căruia îi sunt recunoscător pentru aceasta) și destinată a fi interpretată de celebrul ansamblu *Profil*, mi-am dorit foarte mult să iasă o lucrare deosebită, motiv pentru care, după finalizarea procesului propriu-zis de compoziție a operei, am mai zăbovit încă două luni istovitoare, în care am corectat, tăiat, refăcut astfel încât, în cele din urmă, fiecare milisecundă a piesei să mă satisfacă, să nu mă plictisească, să sune așa cum mi-am imaginat inițial sau chiar mai bine. Atunci am învățat o lecție esențială, și anume cât sunt de importante corecturile și ajustările finale, după ce fluxul componistic inițial a fost dus la bun sfârșit. Pentru mine, o piesă necorectată în acest mod e doar o schiță, iar astfel de corecturi intense și solicitante pot salva aproape orice lucrare, chiar și una care inițial nu părea prea reușită sau inspirată. Revenind la lucrările vocale, ca o confirmare a observației tale, prima piesă pe care eu am realizat-o și pe care o menționez în lista de lucrări proprii este o prelucrare corală a unei colinde folclorice românești, *În orașul Vifleem*, prelucrare ce datează din 1995, atunci când eram elev în clasa a X-a, iar cel care mă ghida, cu multă dedicare, prin labirintul compoziției, era, atunci, compozitorul, muzicologul și profesorul Valentin Timaru. Acest coruleț a fost și încă este interpretat de către coruri diverse, este accesibil tehnic și ca limbaj (urmărește un discurs modal diatonic) și am revenit de mai multe ori în creațiile mele asupra lui, ca un memento sau omagiu adus începutului aventurii mele componistice, utilizând această prelucrare, ca citat sau parafrază, în baletul de cameră *Strigoiul* (2006), în lucrarea concertantă pentru vioară și orchestră de cameră *Transylvanian Seasons* (2012), dar și într-o prelucrare vocal-simfonică omonimă din anul 2013, în cadrul unui proiect asupra căruia voi reveni, cu permisiunea ta, de

https://biblioteca-digitala.ro

prelucrare vocal-simfonică a 27 de colinde folclorice românești. Pe lângă acestea, lucrările corale, singurul lied (de până acum), piesa *Momente memorabile din viața lui B.* (pentru bariton, mezzo-soprană și ansamblu), dar și cele 27 de aranjamente vocal-simfonice reprezintă concretizarea acestei pasiuni pentru scriitura vocală și potențialul său uriaș.

A.A.: Ai scris piese corale, vocale, camerale, simfonice, vocal-simfonice, operă de cameră și balet. Aș vrea tare mult să ne vorbești despre muzica ta din mai multe perspective: genurile pe care le abordezi cu predilecție, trăsături de stil, considerente de ordin estetic și, mai ales, ce lucrări consideri tu a fi fost esențiale pentru definirea ta de compozitor.

C.B-M.: Îți mulțumesc pentru această întrebare și sper să pot răspunde la nivelul așteptărilor și al ofertei tale generoase.

O periodizare plauzibilă, implicând subtile modificări de limbaj și abordare, cred că poate fi realizată în funcție de piatra de hotar din viața și cariera oricărui tânăr universitar, adică doctoratul, dar și în funcție de proiectele de cercetare ample pe care le-am inițiat și în cadrul cărora am avut șansa deosebită de a activa.

Astfel, cele trei lucrări compuse sau definitivate în perioada studiilor doctorale (2002-2005) reprezintă, pentru mine, opusuri deosebit de importante pentru dezvoltarea și creșterea mea muzicală și componistică, aducându-mi și aprecieri pozitive din partea colegilor de breaslă și a criticilor, dar și premii frumoase. Oratoriul *Apocalipsa* pentru soliști, cor mixt și orchestră, cu o durată de aproximativ 42 de minute a fost conceput ca lucrare de licență, sub îndrumarea maestrului meu, H. P. Türk, iar apoi, pentru a fi interpretat, a necesitat o reorchestrare și parțial transformare a părții a treia (dintre cele patru părți, precedate de un *Prolog* și succedate de un *Epilog*) în anul 2004, în timpul studiilor doctorale desfășurate sub îndrumarea maestrului Cornel Țăranu. Prima audiție absolută a avut loc în 9 iunie 2004, la București, cu orchestra de cameră a Radiodifuziunii, Corul Academic Radio, dirijat de Dan Mihai Goia, soliștii fiind tenorul Marian Someșan, baritonul Ștefan Popov și recitatorul Miklos Bács, fiul inegalabilului Ludovic Bács, sub bagheta căruia a debutat, de altfel, această piesă. Vă dați seama că o astfel de premieră nu este la îndemâna oricărui

https://biblioteca-digitala.ro

tânăr absolvent compozitor, ilustru anonim. Acest eveniment muzical de neuitat pentru mine a fost posibil doar datorită profesorului Valentin Timaru (șeful meu direct în acea perioadă, eu activând ca preparator și realizând seminariile de Forme și Analiză muzicală), care a renunțat la programarea în concert a unei lucrări proprii în favoarea mea, convingându-l pe maestrul Ludovic Bács să-mi acorde o șansă. Ați mai auzit așa ceva? Eu, sincer vă spun, nu. Îmi dau seama scriind aceste rânduri că unii cititori nu vor găsi drept verosimile anumite fapte redate de mine, datorită generozității extraordinare a unor oameni deosebiți pe care am avut șansa să-i cunosc și să lucrez alături de ei sau sub îndrumarea lor; totuși, vă asigur de sinceritatea necosmetizată a conținutului acestui interviu. Limbajul muzical al oratoriului se plasează în sfera unui modal cromatic, vehiculând liber totalul cromatic, dar gravitând, totuși, în jurul unor centri sonori modali, cu inserții aleatorice (în maniera lui W. Lutosławski), abordând forme muzicale standardizate și consacrate de tradiție (sonată, passacaglie etc), dar oferind impresia globală a unei exprimări actuale, contemporane.

A doua lucrare reprezentativă din perioada studiilor doctorale, *Opriți războiul!*, pentru 16 instrumente de coarde, a reprezentat un proiect componistic ce viza testarea limitelor coerenței unui discurs muzical ce opunea o temă modal-cromatică unei texturi sonore, care oscila prin microintervale, într-un cadru sonor parțial descriptiv, sugerând sirene, avioane, bombardamente, dar și cu un final cathartic, în care, rând pe rând, instrumentiștii abandonează speranța și se „predau” în fața „opresorului” (se ridică în picioare, cu mâinile la ceafă), până când o singură vioară rămâne să întrețină un licăr de speranță, undeva în registrul supraacut. În ciuda elementelor de avangardă prezente, piesa a avut un oarecare succes la public (fiind interpretată de două ori la Cluj-Napoca, în anii 2004 și 2005, în cadrul festivalurilor internaționale *Toamna muzicală clujeană* și *Cluj Modern*, de către orchestra *Giovani Musicisti*, dirijată de Cristian Sandu, dar și în anul 2011 la București, cu orchestra de cameră a Radiodifuziunii, sub bagheta lui Adrian Morar).

În cele din urmă, opera de cameră *Moara lui Călifar* a reprezentat prilejul experimentării sistematice a combinării elementelor polistilistice, opera fiind, în sine, un teritoriu

https://biblioteca-digitala.ro

genuistic propice unor astfel de abordări. Dacă oratoriul *Apocalipsa* a avut la bază un libret biblic, selectat de mine, iar *Opriți războiul!* a pornit de la o idee programatică a protestului față de conflictele armate declanșate sau întreținute de marile puteri politice și militare la începutul secolului al XXI-lea, opera de cameră a fost inspirată de nuvela omonimă a lui Gala Galaction (a cărui lume fantastică mă fascinează și astăzi), cu un libret din nou realizat de mine, tot ca o continuare și manifestare a preocupărilor literare, menționate anterior. Aici, limbajul modal cromatic, elementele improvizatorice de tip aleatorism controlat, se îmbină cu citate folclorice, prelucrate în sens tradițional, tonal-funcțional, având rolul localizării spațiale și temporale a acțiunii. Melanjul astfel obținut a cunoscut până în prezent două prezentări publice memorabile: prima, în concert, în 20 martie 2005 la București, în sala „George Enescu" a U.N.M.B. cu ansamblu Profil, dirijat de Tiberiu Soare și soliștii: Martha Cristina Sandu (Tecla), Cătălin Petrescu (Stoicea), Ion Dimieru (Rovin) și Orest Pîslariu (Călifar), iar a doua interpretare a beneficiat și de o montare scenică și s-a desfășurat la Cluj-Napoca, în 2 aprilie 2007 (festivalul internațional *Cluj Modern*), în Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima", cu ansamblul *Giovani Musicisti*, dirijat de Cristian Sandu, cu soliștii Lucia Bulucz (Tecla), Cozmin Sime (Stoicea), Gheorghe Mogoșan (Rovin) și Petre Burcă (Călifar), în regia deosebit de inspirată a Ancăi Mihuț.

Ulterior acestei lucrări, experimentele personale în sens polistilistic au continuat o vreme prin lucrările *Radio.zip* (2006-2008), baletul de cameră *Strigoiul* (2006), simfonia de cameră *Fun Land* (2007), *Golem* (2011) sau *Transylvanian Seasons* (2012) și se referă, în special la utilizarea elementelor folclorice (românești, țigănești, evreiești) sau a preluării unor citate (sau autocitate) din alte muzici (ca în gluma muzicală *Fun Land*).

Chiar dacă acest capitol al creației mele, prin prisma descrierii de mai sus, poate nu stârnește un interes prea mare în rândul iubitorilor de muzică nouă, totuși mă voi opri puțin asupra acestor lucrări, deoarece au reprezentat o etapă în dezvoltarea mea, iar lucrările enumerate au fost foarte bine primite de public la acea vreme, în țară și în străinătate.

Gluma muzicală *Radio.zip* (2008) a reprezentat o prescurtare a piesei *Radio* din 2006, cu o durată de 11 minute,

https://biblioteca-digitala.ro

scrisă la solicitarea *Ansamblului Baroc Transilvania* (blockflöte, flauto dolce, clavecin şi violoncel), lucrare, care, din păcate, nu a fost niciodată interpretată în versiunea integrală inițială, datorită destrămării componenței de atunci a ansamblului baroc. De această versiune, însă, se leagă o anecdotă grozavă, categoric un apogeu al activității mele de compozitor. Într-o seară, la o farmacie (în celălalt capăt al Clujului față de cartierul în care locuiam), încercând să valorific o rețetă scrisă pe numele meu, farmacista (pe care nu o cunoșteam) mă întreabă: „Pentru cine este rețeta? Știu că este un compozitor cu numele Bence-Muk.” În acel moment, pentru câteva secunde, m-am simțit ca un superstar rock. Imediat, am aflat că doamna era soția unui membru al Ansamblului Baroc Transilvania și, întâmplător, povestiseră (probabil recent) despre piesa mea, pe care au apucat să o repete înainte de plecarea unuia dintre membrii ansamblului și se pare că le-a plăcut. Revenind la anul 2008, prescurtarea la cinci și apoi chiar la patru minute a fost realizată pentru ansamblul suedez de muzică contemporană *The pearls before swine experience*, a cărui repertoriu conținea doar piese de maxim cinci minute. Datorită acestui ansamblu celebru, precum și compozitorului Cristian Marina (care a realizat și organizat acest frumos proiect româno-suedez), piesa a fost interpretată cu succes la București (în cadrul SIMN 2008), Cluj-Napoca, dar și la Göteborg, Stockholm sau Lisabona, intrând, pentru o perioadă, în repertoriul suedezilor. Este vorba de o glumă muzicală polistilistică, sugerând un ascultător nervos care în permanență schimbă postul de radio, pendulând între patru posturi, în general, unul cu muzică contemporană, altul cu muzică folclorică românească, altul cu muzică barocă și ultimul cu jazz. Aceste premise au condus la o formă de sonată cu patru teme, contrastante din multe puncte de vedere, inclusiv stilistic, ulterior combinate, suprapuse și transformate în dezvoltare, revenind parțial în repriza prescurtată și foarte fragmentată de nervozitatea crescândă a ascultătorului, care, din ce în ce mai repede, schimbă posturile. Probabil datorită accesibilității sale (în receptarea sa de către un public divers), am primit multiple solicitări de transcriere a piesei pentru diferite combinații instrumentale, iar piesa a continuat să fie interpretată la București (2014, în cadrul

https://biblioteca-digitala.ro

CIMRO-Days, dar și în 2019) și Timișoara (2018, în cadrul Festivalului internațional Timsonia, dar și cu alte ocazii).

Baletul de cameră *Strigoiul* (2006) și simfonia de cameră *Fun Land* (2007) au fost scrise în cadrul primului proiect C.N.C.S.I.S., pentru un ansamblu instrumental alcătuit din 15 instrumentiști (câte un intepret la fiecare instrument de bază al orchestrei simfonice, acestora adăugându-li-se pianul și doi percuționiști), abordând două subgenuri mai puțin reprezentate în acea perioadă, cel puțin în peisajul muzical clujean. Elementele polistilistice, tratate în sens postmodern, vizează citatul folcloric în *Strigoiul* (cu un libret propriu, bazat pe elemente de mitologie românească), respectiv parafraza sau autocitarea din lucrări anterioare în *Fun Land*, o simfonia *giocosa*, în fapt, tot o glumă muzicală, urmărind aventuri muzicale într-un parc de distracții (partitura are și o hartă color a distracțiilor și a traseului urmat de vizitatorul imaginar, concretizat în structura piesei și în numele secțiunilor sale).

Pentru a încheia această etapă a elementelor folclorice, din cadrul pieselor mele cu caracter asumat polistilistic, voi menționa piesa *Golem* (după fabulosul roman omonim al lui Gustav Meyrink), pentru clarinet, pian și muzică electronică (ce conține și un moment realizat în stil folcloric iudaic, piesă realizată în debutul celui de-al doilea proiect de cercetare C.N.C.S.), dar și *Transylvanian Seasons* pentru vioară și orchestră de cameră. În *Golem*, solistul schimbă mai multe clarinete în timpul piesei, de la clarinet în si bemol, la clarinet bas în si bemol și clarinet piccolo în mi bemol, dar interpretează un pasaj și la un instrument hibrid, improvizat din componentele clarinetului obișnuit în si bemol, întrebuințate parțial sau într-o combinație aparte. Lucrarea a fost interpretată în premieră la Cluj-Napoca (12 octombrie 2011, dar a fost reluată și în anul 2012 la Cluj-Napoca și Roma, iar în 2013 la Varșovia). Lucrarea concertantă *Transylvanian Seasons*, pentru vioară și orchestră de cameră, a fost scrisă la solicitarea unui foarte bun violonist, Daniel Szasz, concertmaestru al Orchestrei Simfonice din Alabama, care și-a dorit o replică contemporană și autohtonă a *Anotimpurilor* lui Vivaldi sau Piazzolla, cu elemente folclorice transilvănene. „Nicio comandă nu se refuză” – ne-a învățat domnul profesor Türk în studenție, motiv pentru care am realizat cu plăcere această piesă, care a fost bine primită atât la

https://biblioteca-digitala.ro

premiera absolută din Cluj-Napoca (19 iunie 2015, cu Filarmonica de Stat „Transilvania”, solist: Daniel Szasz, dirijor: Tiberiu Resteșan), cât și la premiera americană din Alabama în două concerte succesive din aprilie 2018, cu același solist inegalabil, acompaniat de Alabama Symphony Orchestra, dirijată de Jan Wagner). Piesa este monopartită, având o durată de aproximativ 19 minute, cele patru anotimpuri reprezentând, fiecare câte o secțiune, iar *Iarna*, ca secțiune finală, conține și o autocitare (la corzi, în flageolete) a primului colind pe care l-am prelucrat pentru cor mixt în anul 1995 (*În orașul Vifleem*).

Dacă am amintit piesa *Golem* (2011), scrisă în cadrul celui de-al doilea proiect C.N.C..S., pe care l-am coordonat ca director de proiect, pentru a completa tabloul creativ al proiectului ar trebui să amintesc și piesa *21.12.2012* pentru cvartet de coarde și clarinet, cu referire la prezisa și neconcretizata apocalipsă maiașă, cu o primă audiție absolută la Cluj-Napoca (5 noiembrie 2012) în interpretarea fabuloasă a cvartetului de coarde de talie internațională *Arcadia* și a colegului de grant, nu mai puțin talentatul clarinetist, Răzvan Poptean. Ultima piesă scrisă în cadrul proiectului de cercetare este o altă glumă muzicală, pentru bariton, mezzo-soprană și ansamblu instrumental, *Momente memorabile din viața lui B.*, unde B. e Bulă, iar „libretul” este, de fapt, o colecție de bancuri, urmărind traseul „profesional” al celebrului personaj din folclorul urban, din clasa I și până la Conservator, unde, bineînțeles, se înscrie la Compoziție. În această piesă, pe lângă elementele de limbaj sonor deja menționate și în cazul altor lucrări, apare și elementul serial dodecafonic (utilizat parțial și în alte piese, ca de pildă în lucrarea pentru două piane *A few musical horror scenes* – 2011 – piesă scrisă la comanda Concursului național Duo Pianistic, ca piesă impusă).

Cam tot din aceeași perioadă, cu unele dintre primele piese amintite mai sus, datează și *Meditațiile unui fagot singuratic* (2006), care, deși o piesă solo, a fost destul de des interpretată în România (Cluj-Napoca și București) și Franța (de cel puțin cinci ori, din câte am aflat), fiind foarte bine primită atât de specialiști, cât și de public. Este din nou vorba de o glumă muzicală, care, pe lângă limbajul modal cromatic vehiculat, utilizează intens tehnica extinsă, cu efecte comice, în unele

https://biblioteca-digitala.ro

momente. Aceasta a fost scrisă special pentru proiectul doctoral al prietenului meu, fagotistul Florin Cârlejan, un muzician și un om cu totul deosebit. Ulterior, lucrarea a fost preluată și interpretată savuros de un alt muzician valoros, care mi-a devenit și prieten, Laurențiu Darie și care mi-a oferit noi interpretări memorabile. Structura piesei, pe lângă cele patru părți principale: *I – Duo?*, *II – Solo!*, *III – Trio??!* și *IV – Finale...*, conține și trei intermezzo-uri satirice, ce surprind, în viziunea mea, aspecte socio-politice ale anului 2006 din țara noastră. Astfel, *Intermezzo I – Politic...* cuprinde un scurt citat (patru măsuri) din celebrul desen animat Popeye Marinarul, printr-o aluzie transparentă la președintele de atunci al țării; *Intermezzo II – Medical...* apelează la respirația continuă a instrumentistului, care trebuie să realizeze un neverosimil de lung legato al unui pasaj în șaisprezecimi, la finalul căruia pare să-și piardă respirația, dar și să strănute, prin elemente care apelează la teatrul instrumental, ca o aluzie la veșnicele probleme din sistemul de sănătate românesc. Acum îmi dau seama că o interpretare a acestei piese în prezent s-ar opri inevitabil la acest *Intermezzo II*, deoarece după strănuturi repetate ale solistului, eventualii spectatori ar ieși mâncând pământul din sala de concerte. Cel mai apreciat de public este *Intermezzo-ul III – Taxe și impozite – Executare silită...*, în care bietul fagotist asistă la confiscarea de către Stat a instrumentului său, componentă cu componentă, fiind nevoit să cânte pe un fagot din ce în ce mai scurt (fără pavilion, fără „cizma” fagotului, fără „aripa mică”, fără „S”-ul fagotului) până când rămâne doar cu ancia și nu poate decât să scâncească ca un bebeluș (sau ca o jucărie de pluș).

Aș dori să reamintesc și participarea mea în mai multe proiecte interculturale sau interdisciplinare, experimentale, aspect care m-a stimulat creativ într-un mod extraordinar. Mă refer la piesa *Zi și noapte* pentru 8 instrumente (2005), piesă scrisă în cadrul proiectului *Imagini remanente,* muzica pornind ca sursă de inspirație de la niște picturi autohtone contemporane (un triptic, în cazul acestei piese). O foarte interesantă colaborare cu tineri poeți contemporani s-a concretizat în cadrul unui proiect coordonat de artistul multimedia Irina Botea, rezultând piesa corală *Dor abstract de România* (în care textul literar conține doar nume de localități

https://biblioteca-digitala.ro

din țara noastră, mai puțin sau deloc cunoscute, ca într-o incantație lexicalo-imagologică). Cu mare plăcere îmi aduc aminte de colaborarea cu Mihai Zgondoiu, atunci când, în cadrul Festivalului Innersound 2013, am realizat muzica pentru un scurtmetraj mut, *Hefaistos Dream*. Nu ar putea lipsi din acest paragraf proiectul *Scara* (2014) al sculptorului clujean Liviu Mocan, pentru al cărui vernisaj am scris o muzică pentru 5 percuționiști, care produceau ritmuri și efecte sonore diverse direct pe anumite sculpturi metalice expuse (ofertante și diverse din punct de vedere timbral și acustic), devenite instrumente muzicale de percuție. Toate aceste colaborări și deschideri înspre alte arte și alți artiști contemporani m-au îmbogățit și stimulat semnificativ. Maestrul Cornel Țăranu, într-un interviu televizat, cândva în prima decadă a secolului nostru, afirma că nu cunoaște niciun mare compozitor contemporan care să nu fie în primul rând un om de cultură, pentru că celelalte arte și domenii colaterale oferă inepuizabile și extrem de valoroase surse de inspirație.

Referitor la genul coral, așa cum ai intuit foarte bine într-o întrebare anterioară, jalonează preocupările mele componistice chiar de la început, din anul 1995 și până astăzi, cu manifestări diverse din punct de vedere stilistic, cauzate de diversitatea comenzilor și a publicului țintă. Astfel, pe lângă prelucrări de colinde folclorice pentru cor mixt, datând din studenție și din perioada imediat următoare absolvirii sau piese destinate corurilor de amatori din cadrul diferitelor confesiuni religioase (cum ar fi, de pildă, ***Rugăciune*** pe versuri de Mihai Eminescu – 2002, piesă simplă, tonal-funcțională, cu un vag colorit modal diatonic, dar care este de departe cea mai interpretată piesă a mea, cu peste o sută de interpretări publice, în țară și în străinătate), aș dori să amintesc următoarele creații corale: *Cântări* pe versuri de Lucian Blaga – 2003, piesă ce a obținut premiul al II-lea ex-aequo la Concursul Naţional de Creaţie Corală, Ediţia a VII-a, Bucureşti, *Domnul de la Putna* pe versuri de George Coșbuc - 2004, lucrare ce a obținut Premiul I la Concursul Național de creație corală „Ștefan cel Mare și Sfânt 500”, lucrare, care, dacă îți vine să crezi, încă nu a fost interpretată public, deși a câștigat un concurs, *Dumnezeu umbla, Sființii'L întreba* – 2008, prelucrare de colindă românească, dar într-un limbaj modal cromatic mai nou (piesă

https://biblioteca-digitala.ro

achiziționată de U.C.M.R.), *Dor abstract de România* – 2009, în cadrul proiectului intercultural amintit, cu poezie și muzică, dar și ampla piesă corală, *Meditazione sul Cantico delle Creature* – 2018, pe versurile fabuloase ale Sfântului Francisc de Assisi, considerate a fi prima creație literară cu autor cunoscut din literatura italiană, lucrare comandată pentru Concursului Internațional de Dirijat coral „Gh. Dima", 2018, Cluj-Napoca, piesa devenind piesă impusă în semifinala și finala acestei competiții, cu cinci interpretări memorabile, oferite de finaliștii și premianții acestui concurs (din Finlanda, Marea Britanie și Lituania).

Un alt moment important pentru mine a fost câștigarea concursului de proiecte (2014) inițiat de UCMR, concretizat prin obținerea comenzii și compunerea unui balet cu titlul *Tulburarea apelor* după drama omonimă a lui Lucian Blaga. Baletul a fost finalizat în 2016 și are dimensiuni ample, cu o durată estimată de 50 de minute și este scris pentru orchestră mare și muzică electronică. Segmentele de muzică electronică sunt realizate cu softurile Reason și Audacity și reprezintă a doua mea abordare a sonorităților electronice în tandem cu cele acustice, după piesa *Golem*. Și aici, limbajul muzical cromatic se structurează fie în sens modal, fie serial, iar momentele cu pulsație ritmică clară, favorabile baletului sunt alternate cu momente de scriitură aleatorică controlată. Din păcate, până în prezent, baletul nu a fost montat integral, dar la sugestia d-lui profesor Adrian Pop, am realizat o suită de balet pentru Ansamblul *Ad Hoc*, dirijat de Matei Pop, iar apoi o suită orchestrală (pentru Filarmonica de Stat „Transilvania", dirijată de colegul și prietenul meu, Jankó Zsolt), interpretată în Cluj-Napoca, București și Timișoara.

Dintre proiectele ultimilor ani îmi reamintesc cu plăcere de *Moartea lui Laios*, scurtă scenă de operă de cameră, scrisă la invitația Adinei Sibianu, în cadrul unui proiect componistic colectiv, *Oedip 2016,* prezentat de două ori la București, ultima oară chiar în cadrul unei manifestări afiliate Festivalului internațional „George Enescu". Tot aici aș aminti piesa *Șapte/Seven* pentru două piane și orchestră, prezentată în primă audiție absolută la Sibiu (3 mai 2018, Sala Thales, cu Filarmonica din Sibiu, dirijată de binecunoscutul Theo Wolters, având doi soliști foarte talentați: Cadmiel Boțac și Mihai

https://biblioteca-digitala.ro

Fodorean). Piesa a fost scrisă ca o continuare a proiectului *Duo pianistic* amintit anterior, prin extinderea sa la două piane și orchestră, la solicitarea aceluiași neobosit și extrem de generos și talentat muzician care este Vera Negreanu. Menționez această lucrare nu doar pentru că este o piesă concertantă cu orchestră mare, dar și datorită tematicii și originii sale: șapte se referă la cele șapte păcate capitale, iar lucrarea pleacă de la piesa *7* pentru pian solo, scrisă între anii 2009-2010 la comanda unui pianist japonez, Atsushi Tamura, ulterior fiind interpretată și în România, la Cluj-Napoca (2011) de către pianista Marta Cârlejan.

Piesele cele mai recente sunt *Song for the children of men* (2019) pentru violă și ansamblu și *Sepulcralis labyrinthus* pentru trombon și pian (2020). Prima piesă dintre cele două de mai sus a avut premiera în cadrul festivalului internațional *Cluj Modern,* în interpretarea extrem de pasionatei violiste Aida-Carmen Soanea, a ansamblului *Ad Hoc*, dirijat de colegul meu, deopotrivă dirijorul și compozitorul talentat, Matei Pop. Piesa este inspirată de nuvela *Noaptea* de Ellie Wiesel, un omagiu sonor adus milioanelor de victime ale Holocaustului. Poate și datorită premiselor programatico-literare, revin elementele postmoderne, eterogene din punct de vedere stilistic, elemente ocolite în creațiile ultimilor ani (din dorința de a explora noi trasee sonore personale), prin aluziile folclorice evreiești, amplificate până aproape de stadiul citatului (perturbat, însă, de ansamblul acompaniator), dar și printr-un fragment consistent al secvenței medievale *Dies irae*, ca unic reper metaforic posibil al tragediei neverosimile, trăită de o întreagă națiune cu mai puțin de 80 de ani în urmă, în plină „civilizație" a secolului XX. Cea de-a doua piesă, cu adevărat cea mai recentă, este dedicată duo-ului de interpreți și compozitori, alcătuit din Barrie Webb și Mihai Măniceanu și a fost programată în cadrul SIMN 2020, dar din cauza situației actuale încă nu se cunoaște, cu precizie, data reprogramată a primei audiții absolute. *Sepulcralis labyrinthus* este o piesă exclusiv serială, utilizând toate variantele și transpozițiile seriei, alături de o utilizare relativ importantă a tehnicii extinse și reprezintă un decupaj gotic, întunecat și straniu, inspirat de romanul *Cimitirul din Praga* al lui Umberto Eco. Chiar și numai titlurile în latină ale secțiunilor piesei sunt capabile să-ți dea fiori: *Catacumbae, Sacrarium*

https://biblioteca-digitala.ro

desertum, In tenebris, Dissolutio, Defanatus locus, Ossuarium corruptum, Exitus (titlurile îmi aparțin, nu au nimic în comun cu romanul lui Eco, cu excepția atmosferei și a limbii latine).

Oarecum aparte, de toate lucrările menționate până acum, aș vorbi și despre un proiect, care a început ca un proiect secundar, de realizare a unor orchestrații, dar care continuă, până acum fără întrerupere, de șapte ani. Este vorba de orchestrarea unor colinde românești, pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră mare, adică de învești mântare într-o haină pretențioasă, vocal-simfonică a unor obiecte de patrimoniu cultural național. Totul a început în 2013, când un generos și inimos om de afaceri, Timotei Giurgi, prin intermediul unui bun prieten, Nicușor Crăciun – artist liric în corul Operei Naționale Române din Cluj-Napoca – care mi-a solicitat să orchestrez paisprezece colinde românești (la alegerea mea), cu scopul realizării unui spectacol și a imprimării unui CD.

Am pornit de la linia melodică folclorică și am creionat forma lucrărilor, armonia și orchestrația. La vremea aceea nu exista un „model" al prelucrării vocal-simfonice a colindului românesc, astfel încât a trebuit să-mi imaginez unul. Întâmplarea face că exact în acel an, în noimbrie 2013, când noi terminam de imprimat CD-ul *Maria se preumbla*, am văzut pe posturile tv naționale că un proiect similar, de care nu am știut nimc, s-a desfășurat la București, proiectul sopranei Angela Gheorghiu, cu orchestrații vocal-simfonice realizate de mai mulți compozitori români. Entuziasmul neașteptat cu care ne-a primit publicul, a condus la șapte ediții consecutive, ultimele desfășurate cu o sală de 900 de locuri arhiplină și cu spectacolul „sold out" cu două săptămâni înainte. Astfel, în prezent am realizat 27 de astfel de prelucrări și orchestrații (2013-2019), iar CD-ul *Maria se preumbla*, reunind primele 14 prelucrări (cele din 2013) s-a vândut în peste 10.000 de exemplare la nivel național, epuizând aproape în totalitate tirajul inițial (6000 de exemplare au fost distribuite împreună cu Jurnalul Național din data de 23 decembrie 2013). Pe lângă cele șapte ediții clujene, spectacolul a fost prezentat și la Satu Mare (2019), iar o parte dintre aceste prelucrări au fost interpretate și la Iași, Deva, Onești, Baia Mare, dar și Chicago, obținând și un premiu: LSM Excellence Award – „pentru

https://biblioteca-digitala.ro

prelucrarea și orchestrarea vocal-simfonică a colindului românesc" – Chicago, S.U.A., 2019.

Spectacolul multianual a fost realizat în compania orchestrei Academice Transilvane, a corului de cameră Cappella Transylvanica al A.N.M.G.D., a corului de copii Junior Vip, dirijat de Anca Mona Mariaș și a soliștilor: sopranele Carmen Gurban (2013), Paula Crișan (2014), Diana Țugui (2015-2017), Noemi Modra (2018-2019), tenorul Tony Bardon (2013-2019), baritonii Cristian Hodrea (2013-2019) și Florin Estefan (2017) și mezzo-soprana Alexandra Lești (2019). Dirijorul acestor spectacole anuale din preajma Crăciunului este maestrul Cornel Groza, dirijorul celebrului cor al Filarmonicii de Stat „Transilvania".

Deseori, traseul afirmării unei piese nu poate fi anticipat sau controlat de compozitor, uneori investești foarte multă preocupare într-o lucrare care moare înainte de a se naște, alteori, o piesă pe care ai considerat-o, poate, „un copil nelegitim", dovedește un mare potențial de afirmare artistică. Investind întotdeauna totul, oferi șansa fiecărei creații să devină, poate, o piesă reprezentativă.

În concluzie, la întrebarea cum am reușit să elimin elementele folclorice din lucrările mele de muzică nouă, răspunsul ar fi, canalizându-le într-un proiect unitar, multianual.

În urma acestui nejustificat de amplu periplu prin creația proprie, cred că se pot desprinde câteva elemente care mă pot defini ca individualitate cu aspirații creatoare. Pe de-o parte, recunosc în piesele amintite mai sus o predilecție pentru două tematici recurente și anume elementul întunecat, înfricoșător, cu sonorități stranii, uneori încărcate și apăsătoare (ca în piesele *Apocalipsa*, *A few musical horror scenes*, *Strigoiul* sau *Golem*), dar și eliberarea salvatoare a tensiunii prin glume muzicale (*Radio.zip*, *Meditațiile unui fagot singuratic*, *Fun Land*, *Momente memorabile din viața lui B.*), mult mai aproape de interfața mea socială, care, în cazul primei tematici producea la început nedumerire cunoscuților mei, ulterior consternare. Poate că o altă constantă este și tematica religioasă creștină (*Apocalipsa*, *Strigoiul, Rugăciune*, *Meditazione sul Cantico delle Creature*, prelucrările corale sau vocal-simfonice de colinde), în acest sens chiar si prima mea piesă publicată (la Editura Müller & Schade AG, Bern, Elveţia, 2002), *Psalmi*, pentru clarinet,

https://biblioteca-digitala.ro

marimbă, vibrafon și violoncel, a fost realizată în cadrul unui proiect româno-elvețian intitulat *Muzică din liniște,* iar prezentarea publică a pieselor presupunea existența unor premise literare, care precedau prin lecturare publică audierea pieselor; în cazul acestei piese, fragmentele literare erau, evident, din Psalmii biblici.

Limbajul sonor utilizat preponderent este unul cromatic, ordonat modal sau serial, cu inserții aleatorice și cu o preocupare spre tehnica extinsă, dar nu în sensul utilizării sale exclusive, ca în *Pression* de Helmuth Lachenmann, o piesă fabuloasă, dar care, atunci când ne-a fost exemplificată la un curs de vară din Cesky-Krumlov de către asistentul compozitorului, care, după ce ne-a interpretat notă cu notă, sonoritate după sonoritate, la final, ne-a mărturisit că el nu știe să cânte la violoncel (deoarece în niciun moment din cadrul piesei nu se interpretează vreun sunet în mod tradițional și, drept urmare, niciunul dintre cursanții de atunci, tineri compozitori din Europa Centrală și de Est, nu a recunoscut, în urma audiției inițiale de pe bandă, instrumentul sau ansamblul pentru care a fost scrisă piesa).

O altă abordare total necontemporană, tradițională, a creației, în cazul meu, este dorința ca o piesă scrisă după standardele autoimpuse de tipul „cât pot eu de bine" să nu fie cântată doar o singură dată, trăindu-și simultan prima și ultima audiție. Îmi amintesc, în acest sens o afirmație grozavă a lui Bruno Mantovani, din cadrul unui masterclass de compoziție, susținut a doua zi după conferirea titlului Doctor Honoris Causa, ceremonie în care am avut șansa extraordinară de a-i rosti *Laudatio*. Acesta ne mărturisea că, la un moment dat, s-a plictisit să scrie pentru ansambluri instrumentale inovative, unice, piese care nu mai puteau fi interpretate și de alte ansambluri, deoarece nu mai existau nicăieri în lume altele asemănătoare, astfel încât a decis să se dedice muzicii orchestrale (ca sursă sonoră inepuizabilă, dar cu un format standardizat la nivel mondial) și astfel se explică cele nu mai puțin de 27 de piese orchestrale din creația sa de până acum.

În continuarea acestei idei vine și următoarea, cea a importanței publicului și a reacției sale în raport cu muzica mea, neconferindu-i neapărat puterea de *veto*, dar încercând să stabilesc un dialog echilibrat din această perspectivă. De altfel,

https://biblioteca-digitala.ro

cred că orice compozitor, sincer cu sine însuși, își dorește ca muzica sa să fie recunoscută, aplaudată și apreciată peste măsură. Chiar și A. Schönberg, care și-a asumat rolul de „revoluționar" solitar (și a cărui contribuție la reconfigurarea și evoluția muzicii secolului XX este una epocală), visa ca publicul să-i fredoneze muzica, așa cum se întâmpla cu muzica lui Ceaikovski, deși realiza că acest lucru nu este cu putință. Aceasta devine o preocupare de comunicare artistică, nu doar cu sine (aspect fundamental, dar nu singular), ci și cu ceilalți. Ruptura dintre compozitori și public, produsă de la începutul secolului trecut poate că ar trebui reconsiderată și reevaluată, pentru a putea exista o muzică actuală pentru omul actual, însă cred că primul pas înspre o întâlnire**, la mijlocul drumului**, trebuie să-l facă compozitorii, așa cum tatăl din parabola fiului rătăcitor aleargă în întâmpinarea acestui fiu pierdut și nu așteaptă în izolare (fiind la modă, termenul, în aceste zile, din păcate) și teamă sau poate autosuficiență, ca acesta din urmă să-l găsească.

A.A.: Ai fost și ești implicat și în domeniul cercetării prin cele două proiecte finanțate de C.N.C.S.I.S. despre care vorbeai mai devreme, *Investiții analitice și creatoare în genurile balet și simfonie de cameră din creația națională și universală contemporane* (2006-2007) și *Impactul artistico-social al creației muzicale contemporane în secolul al XXI-lea prin prisma relației creator-interpret-public consumator* (2010-2013). Cum îți par aceste inițiative de finanțări pentru domeniul muzical? Ar trebui modificate anumite lucruri, poate criterii de evaluare pentru domeniul artistic, etc.?

C.B-M.: Îmi amintesc cu mare plăcere de cele două proiecte pe care le-am inițiat și coordonat în calitate de director de program.

De departe, cel mai greu a fost primul proiect, care, în primul dintre cei doi ani de desfășurare, a fost subfinanțat. Noi aveam un proiect ambițios, pe măsura vârstei noastre de atunci și a componenței echipei de cercetare: patru compozitori (Șerban Marcu, Răzvan Metea, Ciprian Pop și cu mine), patru muzicologi (Fodor Attila, Oana Andreica, Tatiana Oltean, Lucian Ghișa), trei dirijori (Cristian Sandu, Vladimir Lungu, Janko Zsolt) și un redactor muzical (Ovidiu Barbu), aproape toți sub vârsta de 30 de ani, toți confirmând în plan profesional și pe durata

https://biblioteca-digitala.ro

proiectului, dar și după aceea. Momentul depunerii proiectului a coincis cu perioada de denominare a leului și trecerea la leul nou, astfel încât cheltuielile preconizate au trebuit exprimate în mii de lei vechi, iar apoi transformate. Având în vedere că evaluarea se realiza după trecerea oficială la noua monedă națională, noi am considerat firesc să trecem sumele direct în lei noi și am menționat acest lucru. Evaluatorii, însă, se pare că ne-au depunctat inclusiv pentru acest aspect, iar suma pentru primul an de proiect, cel mai important (atunci se realizau și achizițiile de echipamente) a fost drastic amputată. Oricum, întregul proiect de tip AT, nu beneficia de o sumă maximă prea mare, în raport cu ceea ce ne propuneam (maxim 100.000, iar noi am primit 73810 RON). Spre surprinderea tuturor, inclusiv a mea, am reușit cu bani aproape inexistenți să realizăm tot ceea ce ne-am propus: au fost compuse, tipărite, imprimate audio-video și analizate patru balete de cameră și patru simfonii de cameră, au rezultat două volume de studii muzicologice, iar proiectul a fost selectat printre cele mai bune proiecte finalizate la 31 decembrie 2007, motiv pentru care am fost invitat la conferința CNCSIS 10 de la Brașov, unde am prezentat aceste realizări. În mod sigur, toate acestea nu ar fi fost posibile dacă nu aveam alături oameni și muzicieni extraordinar, care au muncit cu pasiune pentru sume cuprinse între 200 și 500 lei pe an. Da, din păcate, e adevărat, nu este o greșeală cauzată de denominarea monedei naționale. Pe lângă onorariile membrilor echipei, noi am plătit un ansamblu de 15 instrumentiști, pentru două repertorii diferite (balete și simfonii), dar și coregrafi și balerini, evident tot cu sume simbolice (pe lângă echipamente și deplasări de diseminare a rezultatelor). Coregrafii, inițial, au fost tentați să ne refuze când au auzit suma pe care o avem la dispoziție, dar apoi, ca prin minune, văzându-ne disperați, dar pasionați, au acceptat să ne ajute aproape gratuit. Astăzi, toată această muncă voluntară pare de neconceput, dar te asigur că așa au stat lucrurile. De aceea, sunt sigur că fără acești oameni minunați și, în același timp, foarte buni profesioniști, nu am fi realizat nimic, totul părea imposibil în condițiile materiale date.

Al doilea proiect, din perioada 2010-2013 (categoria TE, tinere echipe) a fost mult mai generos financiar (747852 RON – practic, de peste zece ori mai consistent față de primul proiect, care, repet, în mod normal, cu colaboratori obișnuiți, nu ar fi

https://biblioteca-digitala.ro

putut avea succes). Am lucrat având câte un mic salariu în fiecare lună, cu o echipă alcătuită din trei compozitori (plus un compozitor invitat permanent al echipei de cercetare – aceiași patru compozitori din grantul anterior) și un interpret – clarinetist foarte bun. Având în vedere că strutura echipei de cercetare se rezuma la doar patru membri, dintre care obligatoriu un doctorand (interpretul Răzvan Poptean), ar fi trebuit să rămânem doar trei compozitori, însă noi eram un grup de patru prieteni și colegi, consolidat în cadrul proiectului anterior (eram și numiți, în glumă, „grupul celor patru"). În această situație am decis să avem un al patrulea coleg invitat permanent al echipei de cercetare (am tras la sorți cine să aibă această titulatură) și noi toți ceilalți am fost de acord să împărțim cele patru salarii lunare la cinci. După cele 36 de luni ale proiectului am putut pune pe masă douăsprezece piese nou-noute, interpretate și imprimate audio-video, șapte recitaluri și concerte în țară, dar și două în străinătate, șase CD-uri și șase DVD—uri, paisprezece studii de specialitate publicate în reviste indexate în baze de date internaționale, organizarea unui concurs de compoziție pentru elevi, dar și a trei ediții ale unui concurs de analiză muzicală contemporană pentru studenți, în urma cărora am publicat și cele trei volume de analize muzicale ale pieselor compuse în grant. Îmi amintesc că unul dintre recitalurile menționate mai sus s-a desfășurat la București, în cadrul SIMN 2012, datorită deschiderii extraordinare și a generozității lui Irinel Anghel, care ne-a sprijinit decisiv în diseminarea rezultatelor cercetării noastre.

Îți mărturisesc, ceea ce poate că este deja evident, că sunt foarte mulțumit și recunoscător pentru aceste două proiecte de cercetare finanțate de C.N.C.S.I.S., pe atunci, deoarece au marcat din punct de vedere creator o perioadă minunată și extrem de activă a vieții mele. De aceea cred că finanțarea cercetării la nivel național este fundamentală pentru a oferi posibilitatea tinerilor absolvenți și cercetători să crească, să se afirme, să învețe, iar pentru tinerii compozitori este o adevărată mană cerească, un vis imposibil și o oportunitate de neratat, aceea de a fi plătiți pentru a compune, iar apoi să-și audă piesele, care să fie tipărite și imprimate audio-video.

Din păcate, artele, în general, sunt tratate, parcă, ca o Cenușăreasă în raport cu celelalte domenii. Dacă la conferința

https://biblioteca-digitala.ro

CNCSIS 10 de la Brașov, adică la finele primului proiect, artele și arhitectura reprezentau comisia 7 din cadrul CNCSIS, deja la proiectul depus în 2010, au devenit subcomisie, în cadrul domeniului Științe umaniste, Socio - Economice, Comportamentale și Arte (acel final... „și Arte" pare să devină, din păcate, simptomatic).

Ulterior, cândva în perioada 2014-2016, când am depus un alt proiect (din păcate nefinanțat, deși a primit cel mai mare punctaj la nivel național dintre proiectele muzicale) muzica și artele au concurat alături de Istorie și alte științe socio-umane. În acest fel, cercetarea artistică va dispărea, în mod sigur, atâta timp cât, se pare, în mod deliberat, se încearcă eliminarea ei de la finanțare; cum poate muzica, unde cel puțin în 2014-2016 nu exista o revistă cotată ISI în care să poți publica, să concureze cu domeniul Istoriei unde sunt mai multe astfel de publicații, iar evaluarea pune un accent însemnat asupra acestui aspect? În ultimii ani nu mai sunt la curent cu situația proiectelor CNCS, dar în mod sigur artele merită o șansă, dar și o comisie și finanțare separată, fără de care proiectele de cercetare artistică vor deveni o amintire neclară, prezentă poate doar într-un bilanț contabil prăfuit.

A.A.: Te afli la conducerea Departamentului de Compoziție și Dirijat din Academia de muzică Gh. Dima din Cluj, o poziție onorantă pentru un tânăr compozitor. Cum vezi, din această postură panoramică, să zicem așa, evoluția generației actuale de tineri compozitori? Încotro muzica de azi?

C.B-M.: Într-adevăr, poate și ca urmare a celor două granturi mai sus amintite, colegii mei din departamentul de Compoziție muzicală și Dirijat mi-au validat aparent dovedita abilitate în mânuirea hârtiilor și în coordonarea anumitor activități colective, încredințându-mi votul lor în toamna anului 2015, iar de curând, adică în octombrie 2019, l-au reiterat pentru un nou mandat de patru ani. De când mi-au fost încredințate destinele acestui departament, principala mea bătălie cu sistemul a fost să pot propune cât mai multe posturi la concurs. Eu tocmai avansansem la gradul de conferențiar universitar în septembrie 2015, înainte de a fi ales director de departament, astfel încât nu am avut nicio miză personală egoistă sau meschină și am putut acționa liber și cu conștiința împăcată, realmente în interesul exclusiv al departamentului și

https://biblioteca-digitala.ro

al colegilor care-l formează, deopotrivă. În primul mandat am reușit, pe de-o parte, să propun multe posturi de conferențiar universitar la concurs, dar și să-i țin aproape pe tinerii doctoranzi promițători, cooptându-i sau reînnoindu-le colaborarea anuală cu departamentul până la momentul în care s-au putut prezenta la un concurs pentru ocuparea unui post superior, pe perioadă nedeterminată.

Dintre aceștia, i-aș aminti pe Alexandru Ștefan Murariu (cu un palmares deja impresionant de premii naționale și internaționale) sau pe Török Àron (un tânăr compozitor interiorizat, dar rafinat și profund, preocupat de cele mai actuale tendințe muzicale componistice pe plan internațional). Dintre tinerii absolvenții ai școlii clujene de compoziție, i-aș mai aminti pe Sebastian Țună (care studiază în cele mai importante centre universitare europene, cu cei mai titrați și în vogă compozitori actuali, obținând bursă după bursă și premiu după premiu) sau pe Aurelian Băcan (având o dublă formație, de clarinetist de excepție și de compozitor extrem de talentat). Deși cu câțiva ani mai mare decât unii compozitori de mai sus, Dan Variu este un alt nume de tânăr compozitor activ și pasionat. Sigur că mai sunt și alții, dar aceste exemple propuse de mine ilustrează faptul că deși Compoziția nu este o specializare de masă, fiind foarte pretențioasă și elitistă (în acest sens, folclorul academic clujean îi atribuie lui Cornel Țăranu afirmația potrivit căreia „compoziția este o meserie pentru sinucigași"), totuși, fiecare generație se validează prin activitatea ulterioară extrem de merituoasă a câte unui absolvent.

Noi, aici, ne mândrim cu școala clujeană de compoziție și investim o mare datorie în păstrarea ei cât mai sus, acolo unde a plasat-o fondatorul ei, maestrul Sigismund Toduță, personalitate muzicală și culturală marcantă a celei de-a doua jumătăți a secolului trecut în țara noastră, primul doctor în muzică din România, cu un doctorat obținut la Institutul Pontifical pentru Muzică Sacră din Roma, motiv pentru care, până în anul 1990, Cluj-Napoca a deținut supremația națională absolută în organizarea și conferirea titlului de doctor în domeniul muzical.

În ceea ce privește orientarea muzicală a tinerilor mei colegi, aș putea spune că ea este pe deplin în acord cu cele mai noi tendințe muzicale actuale, ei fiind mereu informați,

https://biblioteca-digitala.ro

datorită frecventării celor mai importante masterclass-uri europene și nu numai. Pe de altă parte, detectez la unii și tendințe de reintegrare a tradiției muzicale a secolelor trecute într-un limbaj muzical contemporan, parcă într-o încercare de stabilire a unor punți de comunicare și cu publicul, care, într-o anumită măsură și proporție, pare că au fost ”trase de la mal”, dacă e să-l citățm pe Bacovia, de către avangarda din a doua jumătate a secolului XX și până astăzi. Desigur, bătălia și echilibrul dintre „vechi” și „nou”, dintre tradiție și avangardă este în continuă reconfigurare și evoluție. Pe de altă parte, diversitatea opțiunilor stilistice, de la cele de „ultim trend”, până la cele mai așezate, dar deloc lipsite de substanță și valoare, dovedesc că școala clujeană de compoziție este vie și oferă resurse atât pentru absolvenții îndrăgostiți de cele mai noi abordări muzicale, cât și celor ce nu pot renunța la definirea muzicii dintr-o perspectivă hedonistă. Pe mine, unul, m-ar înspăimânta o uniformitate stilistică absolută, transformând absolvenții în copii gri ale unui maestru sau ai altuia. De pildă, la clasa de „analiză” a lui Olivier Messiaen (în fapt, adevărată clasă de compoziție) au trecut cele mai mari nume ale componisticii secolului XX (Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Tristan Murail etc) și fiecare dintre ei a avut o cu totul altă evoluție stilistică și de limbaj sonor în raport cu maestrul comun. De altfel, nu prea au existat reflecții ale lui Messiaen în discipolii săi (decât într-un mod cu totul accidental sau ca un exercițiu de admirație), deoarece marele compozitor și, deopotrivă, genialul pedagog a știut să dezvăluie fiecărui învățăcel drumul său personal spre autenticitate artistică. Diversitatea este, prin urmare, semnul normalității, al respectării personalității creatoare a fiecărui discipol și oferirea acestuia doar a mijloacelor tehnice și expresive pentru a se putea exprima plenar. În acest sens, îmi aduc aminte de o afirmație a profesorului meu de compoziție, Hans Peter Türk, datând din anii studenției: „Eu nu vă pot învăța să aveți idei; dar dacă aveți idei, vă pot învăța ce să faceți cu ele.”

Referitor la ultima parte a întrebării nu știu dacă sunt în măsură să răspund. Cine sunt eu să pot creiona sau anticipa evoluția viitoare a muzicii? Pe de-o parte, poate că am schițat coordonatele vagi ale unui răspuns personal mai sus, vorbind despre diversitate și libertate în artă. Pe de altă parte, cred că

https://biblioteca-digitala.ro

muzica trebuie să fie pentru oameni, nu doar pentru lexicoane, studii muzicologice interdisciplinare sau masterclass-uri restrânse. Astfel încât, pe acest câmp de luptă dintre adepții noului și ai momentului, împotriva „tradiționaliștilor", de partea cealaltă, sunt sigur că muzica va găsi o cale să exprime în continuare frumosul și fiorul artistic din sufletul unui muzician, așa cum îl percepe acesta ca om al timpului său, dar fără să anuleze sau să piardă din valoare acel general uman, care, în niciun caz, nu a apărut în secolul XX sau XXI, ci este neschimbat de la geneză până azi, prezent în toate capodoperele din toate timpurile și din toate artele, indiferent de particularitățile istorice sau contextul stilistic în care a activat artistul, acele valori spirituale care, de fapt, sunt imuabile și perene și care ne vor defini ca oameni până la sfârșitul timpului. Poate că, exact ca în multe situații ale vieții și așa cum am mai sugerat și anterior, adevărul este undeva la mijloc...

A.A.: Îți mulțumesc!

C.B-M.: Și eu îți mulțumesc pentru invitație, pentru răbdarea și interesul manifestate.

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Cristian Bence-Muk

The composition school in Cluj, as it was created over time by Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Adrian Pop and many others, has its continuity through the balance between tradition and novelty. In this certain place we find composer Cristian Bence-Muk, an active and passionate musician, stating his respect for what he has received from his teachers but, in the same time, anchored in present times; and I make this statement with reference not only to his musical creations but to his entire artistic being, as it can be observed in his music but also in the projects he initiates and also coordinates.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Noțiunea de melodie privită din perspectiva etnomuzicologiei. „Jocul cu timpul” în muzica tradițională românească *

Corneliu Dan Georgescu

1. Introducere

O temă aparent atât de banală cum este *melodia* este în realitate atât greu de tratat, pentru că abordarea ei înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât a vorbi despre muzică în general. Într-adevăr, în măsură mai mare decât oricare altă noțiune, conceptul de melodie subînțelege mai multe structuri muzicale într-o unitate proprie (respectiv: în primul rând organizarea înălțimilor și duratelor sunetului, dar și principiul arhitectonic și „culoarea” lor, sincronizarea lor în armonie, eventual un text, eventual încă ceva, „deasupra” acestora, ceva care deosebește o melodie de un șir de sunete oarecare – asupra acestei ultime idei voi reveni repetat).

O analogie între *melodie* și *monodie* din punct de vedere al categoriei sintactice muzicale [Boulez 1963:133-138][Niculescu 1973:10-16; 1980:279-292; 2013:49-63][Georgescu 2017] poate crea confuzie: dacă melodia reprezintă esența monodiei, ea există însă în diferite forme în toate celelalte categorii sintactice (polifonie, omofonie, eterofonie, ison etc.). Mai utilă pare formularea lui Iannis Xenakis cu privire la o dimensiune „în afara timpului“, o dimensiune „în timp“ și o dimensiune „temporală" a muzicii [Xenakis 1971:42]. În această

https://biblioteca-digitala.ro

viziune, melodia poate fi privită ca o „punere în timp" a unei structuri – de ex. modale – „din afara timpului". Dar poate mai corect este să considerăm că structura „din afara timpului" a fost extrasă dintr-o melodie; prin cea de a doua formulare se relevă caracterul primar al melodiei. Comun ambelor formulări rămâne faptul că o melodie este o *structură temporală*.

Dacă există numeroase tratate de armonie, de forme muzicale sau teoretizări referitoare la ritm, nu s-a încercat decât rareori a se scrie un „tratat de melodie"; mai mult, această noțiune este învăluită uneori într-o aureolă de mister, ea presupune inspirație, talent muzical sau alte calități inefabile, ce nu pot fi definite univoc. La fel de inexprimabile prin date pur structurale și practic neanalizabile sunt *calitățile estetice* ale unei melodii, acel „ceva" amintit mai sus, ceva care impresionează, cucerește, rămâne în memorie, face o melodie „nemuritoare".

S-ar părea că este mai prudent să ne referim la situații concrete, prin analize pur descriptive ale unor anumite melodii. Astfel procedează atât Carl Dahlhaus cât și Lars Ulrich Abraham în exemplara lor carte, considerată clasică, „Melodielehre" („Știința melodiei" sau „Învățătura melodiei") [Dahlhaus, Abraham 1972]. Ei descriu și comentează detaliat melodii din opere muzicale de la Ockeghem până la Webern, nu fără a face inițial o serie de considerații generale, mai ales critice, referitoare la teoriile lui Johann Mattheson (despre înrudirea melodiei cu vorbirea), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (despre superioritatea melodiei în comparație cu alte structuri muzicale) sau Ernst Kurth (despre forțele cinetice și ritmice care ar genera o melodie) [Dahlhaus 1972:22-26, 27-30, 31-36]. Nu este lipsit de interes a preciza că autorii menționați concep noțiunea de melodie exclusiv sub forme existente în muzica clasică; în cea modernă, melodia ar fi devenit apanajul muzicii ușoare (cu alte cuvinte: ceea ce întâlnim la Schönberg, Varèse, Webern sau Stockhausen nu mai poate fi numit melodie). O carte mai nouă, încă mai amănunțită, despre melodie („Melodie") de Dieter de la Motte [de la Motte 1993] se bazează

https://biblioteca-digitala.ro

de asemenea pe analize concrete începând cu muzica gregoriană și încheind cu muzică de György Ligeti sau cu șlagăre moderne.

Există însă un anumit consens, conform căruia, înaintea *structurii temporale* amintite mai sus, *dimensiunea diastematică* ar fi indispensabilă pentru o melodie; absența ei exclude orice discuție în acest sens. Cu atât mai surprinzător este faptul ca autorii citați, ca și mulți alții, trec cu vederea fără niciun comentariu vastul domeniu al *muzicii tradiționale* – un domeniu în care, prin dominația categoriei sintactice monodice se acordă oricum o importanță deosebită tocmai factorului melodic. Singura explicație posibilă a acestei bizare omisiuni ar fi aceea că muzicologii consacrați nu vor „să se amestece" într-un „domeniu special", considerat și de către Guido Adler (1855-1941), întemeietorul disciplinei universitare numită *muzicologie,* ca „altceva" decât muzica clasică europeană, un domeniu „demn de atenție", dar inclus de el doar ca o anexă alături de multe altele (acustică, fiziologie, psihologie, sociologie etc.) în noțiunea de *muzicologie sistematică*, opusă celei de *muzicologie istorică* [Adler 1885:5–20]. Au existat alternativ și alte tentative de a integra etnomuzicologia în muzicologia clasică sau de a o opune acesteia. Din 1945 se impune împărțirea lui Glen Haydon [Haydon 1941] și Friedrich Blume [Blume 1953:7-23] în trei domenii de egală importanță: *muzicologia istorică*, cea *sistematică* și *etnomuzicologia*. Există și alte sistematizări, cele recente recunoscând toate poziția independentă a etnomuzicologiei alături de celelalte domenii. Prin aceasta se recunoaște însă definitiv și caracterul ei particular, unic, care ar împiedica un amestec cu muzicologia clasică și ar impune o considerare separată. O atitudine cel puțin îndoielnică: mai ales contribuția muzicologiei comparate germane de la începutul secolului al XX-lea și cunoașterea marilor tradiții muzicale ale Asiei au dovedit că *problemele fundamentale ale muzicii (sisteme tonale, ritmice, sintaxe, relația compoziție-improvizație etc.) nu pot fi rezolvate doar din perspectiva îngustă a muzicii culte europene.*

https://biblioteca-digitala.ro

O precizare la nivelul terminologiei: noțiunea de etnomuzicologie (*ethnomusicology*, *ethnonolgie*, *Musikethnologie* sau *Ethnomusikologie*) a fost introdusă de Jaap Kunst [Kunst 1950] abia după 1950 și a înlocuit definitiv celelalte denumiri, inclusiv pe cea veche de *muzicologie comparată* (*Vergleichende Musikwissenschaft)*. Iar o denumire globală recentă, însă general acceptată cu toată ambiguitatea ei, aceea de *muzică tradițională,* implică o serie de domenii numite la rândul lor etnomuzicologie, folcloristică, antropologie muzicală, Völkerkunde etc. având ca obiect de cercetare muzica etnică, folclorică, populară, în general orală, muzica extra-europeană, unele genuri ale „muzicii ușoare" sau jazz etc., denumiri care pot defini la rândul lor realități diferite sau nu.

Acest domeniu special – *muzica tradițională* – va constitui tocmai tema demersului meu actual. Din multitudinea practic infinită a formelor de melodie mă voi concentra în cele ce urmează asupra unui singur caz special: așa numitul „joc cu timpul" și anume, văzut exclusiv în contextul muzicii tradiționale românești. Prin această metaforă înțeleg *felul specific în care este exprimat timpul și „operat" cu el prin structuri muzicale*.

Este doar aparent o limitare, deoarece cu acest prilej vor fi atinse multe aspecte fundamentale ale muzicii, în niciun caz numai ale muzicii etnice sau a celei românești.

Voi considera patru asemenea aspecte, care – prin atenția acordată anumitor elemente ale muzicii tradiționale (în primul rând organizarea înălțimii sunetelor, dar și ritmica, principiul arhitectonic, existența variantelor) susținute prin exemple din muzica tradițională românească – vor contribui indirect la diversificarea accepțiunii de melodie în general. Nu este vorba deci numai de melodia clasică, în mod convențional cantabilă și adesea însoțită de un text, ci de melodie în general, privită ca un fel de *chintesență a unor piese sau limbaje*

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale foarte diferite, chintesența exprimată printr-un *șir de sunete cu sens*; și mai este vorba de faptul că o melodie precum și „jocul cu timpul“ implicat în ea pot furniza informații referitoare la istoria sau *Weltanschauung*-ul producătorilor lor.

2. Sisteme de organizare a înălțimii sunetului

Cercetarea sistemelor de organizare a înălțimii sunetelor cunoaște o lungă istorie. Din punct de vedere sintetic și al unei anumite perspective culturale se pot remarca în ultimele decenii cinci contribuții, care se situează în perioada respectivă în mare măsură pe linia dezvoltării noii științe, etnomuzicologia. Nu uităm însă faptul că și Pitagora și alți filozofi ce i-au urmat s-au ocupat de această problemă, iar întreg evul mediu s-a străduit să explice și organizeze un sistem modal, apoi să construiască o anumită unică gamă temperată.

(a) contribuția matematicianului și filologului englez Alexander John Ellis (1814-1890), considerat de mulți ca „întemeietorul etnomuzicologiei“, între altele, cel care a definit *centul* ca unitate de măsură a intervalelor muzicale. După cercetări perseverente efectuate asupra muzicii tradiționale din întreaga lume, el ajunge în jurul anului 1885 la concluzia că nu există doar o singură „gamă naturală”, bazată pe legi acustice (așa cum postulase Helmholtz în 1863 [Helmholtz 1863]), ci nenumărate scări muzicale foarte diferite, „artificiale”, ciudate etc. pe care el le împarte în două mari categorii, considerând numărul de sunete constitutive: *pentatonice* și *heptatonice* [Breazul 1965:16-17]. Este o departajare generală care va fi apoi adesea reîntâlnită.

(b) solida contribuție a muzicologiei comparate germane deja amintite, reprezentată între alții prin Guido Adler, Carl Stumpf, Kurt Sachs, Erich von Hornbostel până la Kurt Reinhard și Marius Schneider. În această perioadă (finele secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea) s-a cules și analizat un material muzical imens din toate continentele și s-au abordat sistematic practic aproape toate problemele de bază

https://biblioteca-digitala.ro

ale muzicologiei; este și perioada în care această știință – muzicologia – devine disciplină universitară (cuprinzând în concepția lui Guido Adler doar două ramuri, așa cum am arătat: muzicologia istorică și cea sistematică).

(c) cercetarea și analiza metodică a pentatonicii anhemitonice – considerată cea mai răspândită și veche structură melodică tradițională în întreaga lume – de către o serie întreagă de autori cum ar fi Jules Tiersot, François-Auguste Gevaert, Maurice Emmanuel, Hugo Riemann, Bence Szabolcsi, Walter Wiora, Constantin Brăiloiu [Brăiloiu 1968:310] și privită cu mult interes de unii compozitori (Mussorgski, Debussy, Stravinski, Bartók); prin recunoașterea caracterului ei universal se depășește definitiv faza naivă a atribuirii strict regionale a unor structuri muzicale elementare („gamă chinezească", „scoțiană", „ungurească" etc.).

(d) pe baza unor analize minuțioase efectuate pe compozițiile lui Béla Bartók inspirate de muzica tradițională maghiară, românească, sârbo-croată, slovacă etc. Ernö Lendvai definește în 1956 două categorii complementare de sisteme de organizare a înălțimii sunetelor, care s-ar baza pe *armonice naturale*, respectiv pe *seria lui Fibonacci* (și unele numere prime), sisteme reprezentate în mod ideal prin așa numita „gamă acustică" (sistem „deschis", caracterizat prin intervale de cvintă, terță mare, dedus din practica muzicii instrumentale, exprimând o structură „fizică"), respectiv prin bine cunoscuta scală pentatonică și seria lui Fibonacci (sistem „închis", ciclic, caracterizat prin intervale de cvartă, terță mică, secundă mare, dedus din practica muzicii vocale, exprimând o structură „umană") [Lendvai 1956:88]. Deși limitată ca anvergură analitică și în general neglijată de muzicologi, aceasta idee opune pentru prima oară „scara acustică", pentatonicii, ca *sisteme*: nu se mai consideră deci doar numărul de sunete dintr-o scară muzicală, ci *principiile diferite ce generează un sistem*.

(e) în acest context formulează Alain Daniélou teoria sa (parțial în 1943, complet în 1959 [Daniélou 1959:29]), prin care – plecând în mod esențial de la muzica tradițională a Asiei –

https://biblioteca-digitala.ro

descrie patru sisteme diferite, incomensurabile, de organizare a înălțimii sunetelor.

> Nu este vorba însă numai de „sisteme de acordaj“, așa cum se postulează uneori, această denumire reflectând doar un aspect al ideii lui Daniélou. În ceea ce mă privește, am preferat să numesc aceste structuri sintetice *sisteme melodice* [Georgescu 1980] în loc de sistem *tonal*, respectiv *sonor*, *intonațional* sau *de acordaj*. Această ultimă denumire, folosită la noi inițial cu precădere de Aurel Stroe, nu numai că privește unilateral problema, dar poate crea și impresia falsă că ar fi vorba numai de muzică instrumentală; aproape niciodată nu se realizează însă un „acordaj” perfect în cadrul vreunui sistem, de aceea, principiul său de construcție este mult mai important decât rezultatul sau, inevitabil variabil între anumite limite. Noțiunea de *sistem melodic* reflectă mai corect realitatea, deoarece pe de altă parte toate aceste sisteme sunt pure abstracțiuni, ele existând real doar în forma prezentă în cadrul unor melodii concrete. Aceste abstracțiuni încearcă să sintetizeze însă la rândul lor ce este esențial și nu ceea ce este accidental în realitatea melodiei.

Prin contribuția lui Daniélou, axată pe o profundă cunoaștere a muzicilor tradiționale și pe o anumită distanță față de rutina muzicologică europeană, se renunță definitiv la ipoteza unui singur sistem melodic, acest model constituind până azi poate cea mai bună bază de înțelegere a logicii complexe a construcției unei melodii în întreaga sa diversitate, și anume, peste granițele muzicii europene. Dat fiind importanța acestei viziuni, voi insista în mod deosebit asupra ei.

> Toate aceste patru sisteme definite de către Daniélou pot fi regăsite în muzica tradițională românească [Georgescu 1997]; nu în ultimul rând din acest motiv am și ales această muzică pentru a vorbi despre melodie *altfel* decât o face muzicologia clasică.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Sistemele melodice („de acordaj”) definite de Daniélou

3.1. *Sistemul armonicelor naturale* (sau *sistemul acustic*) se bazează pe un ton fundamental și pe sunete ale căror frecvențe se formează ca multipli ai acestui ton; el are astfel în mod evident un punct de plecare cu rol de centru, iar intervalele sale – teoretic infinite ca număr – sunt diferite între ele și din ce în ce mai mici. Din primele șaisprezece armonice (între care opt sunt sunete distincte, iar celelalte, octavele lor superioare), respectiv din cele opt sunete distincte, orânduite în interiorul unei octave, se constituie așa numita „scară acustică” sau modul lidic-mixolidic [Vezi ex. muzical nr. 1]. Este un sistem în principiu bine-cunoscut și comentat atât de filozofi cât și de acusticieni, revenind în mod special în atenția muzicii culte de exemplu prin muzica spectrală. Intervalele armonice sunt, într-un anumit sens, cele mai naturale și se consideră a oferi *consonanțe* celorlalte sisteme.

Revenind la domeniul ales pentru exemplificări: unele instrumente folclorice românești cum ar fi tilinca (un fluier mare fără găuri pentru degete) nu pot emite decât aceste sunete. La fel, buciumul sau tulnicul, un instrument de lemn sau tablă de cca. 2-3 m. lungime, existent în Carpații românești (în Munții Apuseni, zona Dâmboviței-Moldova de sud-est și în zona Suceava-Maramureș, fiecare dintre aceste trei zone – vest, sud-est și nord – cunoscând un stil propriu și „ocupând” doar o anumită regiune din șirul armonicelor naturale) [Vezi ex. muzical nr. 2]. Buciumul este înrudit cu Alphornul, dar și cu multe alte forme de existență a tipului numit de Curt Sachs în clasificarea sa, considerată și azi clasică, *Langtrompete* [Sachs 1923]; multor instrumente de acest tip le este atribuită o funcție magică. Forma liberă, improvizatorică, a semnalelor de bucium se bazează pe simpla alternanță între câteva tonuri lungi cu funcție de început, centru sau final (între care unele pot lipsi) pe de o parte, și pe o serie

https://biblioteca-digitala.ro

de pasaje variabil repetitive de 2-4 sunete pe de altă parte, pasaje în care alternează adesea formule ritmice simetrice cu cele asimetrice [Bartók 1923, 1967][Alexandru 1956][Habenicht 1967][Georgescu 1987, 1990]. [Vezi ex. muzical nr. 3] Forme variate, mai complexe, ale acestui *sistem acustic* pot fi însă recunoscute în multe alte genuri muzicale, mai ales ale muzicii instrumentale, dar nu numai. [Vezi ex. Muz. nr. 4]

3.2. *Sistemul cvintelor* (sau *sistemul pentatonic* sau de asemenea *sistemul pitagoreic*) se bazează pe intervale care se formează prin puterile fracției 3/2 (Considerând un sunet, de exemplu cu frecvența de 1000 hertzi, o cvintă perfectă se situează în raport de 3/2 față de acesta, va avea deci frecvența de 1500 hertzi. Dacă avem în vedere mărimea absolută a intervalelor: octava având 1200 cenți, o cvintă perfectă va avea 800 cenți). Acest sistem cunoaște un singur interval – cvinta – și nu are niciun centru: toate sunetele sale se relaționează exclusiv unul la celălalt, formând o serie omogenă, *ciclul cvintelor*, sunete ce pot fi apoi transpuse în cadrul unei octave și temperate (ca de altfel și în cazul *sistemul acustic* precedent) pentru a forma o gamă. În realitate, ciclul nu se închide după parcurgerea a 12 cvinte perfecte, decalajul de o ***comă pitagoreică*** prezent astfel rezultând din comparația între 7 octave și 12 *cvinte perfecte ne-temperate*. Nu ar fi vorba deci de un ciclu, ci de o spirală [Daniélou 74-77]. [Vezi ex. muzical nr. 5].

„Natura tonală a pentatonicului se revelă în primul rând, în indiferența funcțională, atât armonică, cât și melodică, a principiilor sale. Nu numai că nicio ‚atracție' nu se face aici simțită, dar sunetele sale 1, 2, 3, 5, 6 pot face, oricare dintre ele, oficiu de cadență interioară sau finală, încât s-ar înșela grav cel care ar voi, cu orice preț, să-i fixeze o fundamentală" [Brăiloiu 1967:286-287]. Cele spuse se referă exclusiv la pentatonica anhemitonică („fără semitonuri"); pentatonica hemitonică se supune cu totul altor reguli.

https://biblioteca-digitala.ro

Numărul sunetelor poate fi în acest sistem de cinci (cazul tipic), dar și mai mare sau mai mic; în primul caz ne referim la un *substrat pentatonic* [Vezi ex. muzical nr. 6], în ultimul, la *structuri pre-pentatonice* [Wiora 1956:185][Brăiloiu 1967][Kahane 1979]. [Vezi ex. muzical nr. 7]. Opoziția între aceste prime două sisteme este evidentă, fiind în esența ei nu foarte departe de cea intuită de Lendvai în 1956, dar depășind-o ca perspectivă.

> Formațiile melodice ale multor cântece populare românești ca și ale genului liric *doina* se bazează adesea pe un substrat *pre-pentatonic*, atât în formele uzuale din Maramureș cât și mai ales în cele din Oltenia Subcarpatică (în prezent singurele zone care cunosc tipul numit „doină propriu-zisă"). Forma de asemeni liberă, improvizatorică a doinei constă din includerea unor pasaje ornamentale repetitive, uneori și a unor segmente *recto-tono* într-un cadru delimitat de formule specifice introductive și concluzive. [Vezi ex. muzical nr. 8] Ca și în cazul semnalelor de bucium (cu a căror înrudire, în pofida multor altor diferențe, mai ales funcționale sau de gen, nu se poate trece cu vederea), există și aici un specific regional, după cum există forme caracteristice în repertoriul țăranilor, al ciobanilor sau al lăutarilor. Nu rareori doina lăutărească este însoțită de un acompaniament rapid, dinamic, care contrastează prin tempo-ul sau *giusto* față de caracterul *rubato* al doinei tradiționale.

3.3. *Sistemul modal* folosește intervale definite prin raporturi proporționale și este poate sistemul care a fost cel mai mult teoretizat, începând încă din antichitatea greacă, mai târziu prin muzica bizantină și cea gregoriană. [Vezi ex. muzical nr. 9, 10, 11] Modurile sunt însă cunoscute și privite ca un sistem și în India (sub numele de *raga*) ca și în muzica arabă (sub numele de *maqam*, respectiv *dagstah* în Iran sau *mugham* în Azerbaidjan). In tradiția europeană, cele patru moduri, plecând de la notele tetracordului grav, sunt numite *autentice*,

https://biblioteca-digitala.ro

iar cele patru, plecând de la notele tetracordului acut, sunt numite *plagale*. Denumirile topice (dorian, frigian, mixolidian, hipodorian, hipofrigian, hipolidian și hipomixolidian) – prezente și în lucrările filozofilor sau teoreticienilor Ptolomeu (sec. II), Cleonides (secolul II), Aristide Quintilianus (secolul II sau III), Gaudentius (secolul II sau III) etc. – reapar în Apus în secolul IX, iar la bizantini în secolul VIII (doar în tratatele teoretice, deoarece în manuscrise numerele de ordine ale ehurilor – protos, deuteros, tritos, tetrardos – se păstrează) [Ocneanu 1973:121-125]. Este vorba aici nu numai de o scară muzicală ci și de funcții specifice (existența unui ton fundamental, adesea a unui ison – *mesa, ison, shadja, madhyama* la greci, respectiv în Bizanț sau India [Daniélou 1959:45-47,120]), a unui schelet stabil (numit la greci *corpus harmoniae* [Aristoteles, după: Daniélou 1959:130]), a unor tetracorduri și a unor formule melodice caracteristice, a unor „genuri“: *diatonic, cromatic, enarmonic* etc. Aici apare marea diferență și între conceptul de *mod* (de exemplu la Olivier Messian (1908-1992) [*Technique de mon langage musical*, Paris 1944] sau Anatol Vieru (1926-1998) [*Cartea modurilor*, București 1980]), concept probabil influențat indirect de gândirea serială, și cel din muzica hindusă sau arabă, dar și bizantină sau gregoriană.

Genul cromatic nu va dăinui însă în teoria muzicii bisericești.

> „Cele două inovaţii capitale ale lui Guido [d'Arezzo] sunt fixarea portativului muzical [...], apoi suprimarea absolută a tot ce nu era diatonic în cânturile bisericeşti. Până la el, tratatele despre diviziunea monocordului descriu proporţiile celor trei genuri – diatonic, cromatic, enarmonic. După el, tratatele nu mai vorbesc de aceste sunete instabile şi cu fluctuaţie, chiar şi notaţia lor dispare din cărţi" [Gastoué 1967:52].
>
> Este sistemul poate cel mai răspândit în muzica tradițională românească [Vezi ex. muzical nr. 12], în mai toate genurile muzicale vocale sau instrumentale, sistem preluat și, după cum vom vedea, „adaptat" și de muzica europeană cultă.

https://biblioteca-digitala.ro

3.4. *Sistemul temperat* joacă un rol central în arta muzicală cultă clasică a Europei; în forma sa actuală provine din propunerea lui Andreas Werckmeister (1691), care impune și noţiunea de „wohltemperiert” (temperat). Acest sistem împarte octava în 12 intervale egale, bazate pe rădăcini de ordinul 12 ale lui 2 [Daniélou 1959:32], fiecare având 100 cenți. Ca punct de plecare nu mai servește înlănțuirea armonicelor sau cea a cvintelor, ci o progresie geometrică. Adică, între do_1=1 și do_2=2 (ca raport de frecvenţe) cele unsprezece note intermediare vor forma o progresie geometrică având ca raţie rădăcina de ordinul 12 din 2: 2x1/12 = 1,059... [Ghyka 1938:115-118]. Acest sistem este o mixtură, edificată pe baza sistemelor *acustic* și *modal* și el împrumută idea modulației de la ciclul cvintelor, axat la rândul lui pe sistemul *pentatonic*. Prin poziționarea echidistantă a treptelor sale el favorizează în mod special modulația, care în celelalte sisteme ar fi implicat de fiecare dată „re-acordarea” plecând de la noua tonică; el permite de asemenea o împărțire în intervale egale: două tritonuri, trei terțe mari, patru terțe mici, șase secunde mari, 12 semitonuri egale. Din perspectiva lui Daniélou este însă vorba de un „sistem artificial”, la care s-a ajuns după o „evoluție penibilă“ [Daniélou 1959:152], sistem care este în practica muzicală permanent „corectat“ (adică, redus un alt sistem, „natural“, mai ales la cel acustic și pentatonic, dar și modal).

> În muzica tradițională românească el poate fi întâlnit mai ales sub această formă, „corectată”; în acest domeniu există recent studii speciale [Teodoreanu 2000-2002]. El este o construcție hibrida în Europa, dar *sisteme echidistante*, mai ales de șapte sau cinci sunete, există în alte regiuni ale lumii în muzici tradiționale, de exemplu în Tailanda, Laos, Java, Siam, Cambogia [Daniélou 1959:33-34,162].

La tratarea problematicii complexe a microintervalelor (respectiv, a intervalelor netemperate) voi renunța din lipsa de timp. Câteva remarci însă: dacă ele au fost mult timp trecute cu vederea de teoreticienii europeni, ele au existat permanent în practica muzicală curentă, nu numai a muzicilor tradiționale, și

https://biblioteca-digitala.ro

au revenit azi din nou în atenția muzicii moderne. (de exemplu la Feruccio Busoni, Charles Ives, Julián Carrillo, Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Harry Partch – sau mai diferenţiat – la Giacinto Scelsi, Lou Harrison, James Tenney, Gérard Grisey, ocazional și la George Enescu sau György Ligeti, consecvent la Klaus Huber şi Aurel Stroe.) Însă modul de tratare este de cele mai multe ori fundamental altul. Atât sunetele sistemului acustic cât și cele ale sistemelor pentatonic și modal nu se supun regulilor sistemului temperat, nu constituie însă *serii continui omogene* mai mult sau mai puțin mecanic construite din 1/4, 1/3 sau alte diviziuni ale unui ton, ci sunt generate după principiile sistemului respectiv, principii reflectate și prin alte reguli decât cele privitoare la organizarea înălțimilor sunetului; *deci nu toate sunetele într-un asemenea sistem „natural" sunt netemperate în același fel.* O gamă diatonică realizată cu sunete din sistemul pentatonic – „gama pitagoreică" – nu are comun cu gama temperată decât octava; dar și între sistemul acustic și cel pentatonic, comune nu sunt decât octava și cvinta; de aceea toate aceste sistem sunt *incomensurabile*.

3.5. Relații între sisteme.

Relațiile între cele patru sisteme sunt complexe și enunțarea lor nu este întotdeauna simplă, dar extrem de incitantă. Este evident ca sistemul acustic „împrumută" celorlalte sisteme intervalele de bază, *consonanțele*: octava pentru toate, cvinta pentru sistemul pentatonic și cel modal; el oferă și funcția de tonică, acolo unde ea are un sens (în sistemele modal și temperat). Primele trei sisteme sunt *sistemele de bază*, fiecare fiind generat după un principiu logic propriu; Daniélou expune detaliat motivația lor de natură matematică. Cum am arătat mai sus, al patrulea sistem, cel temperat, pleacă de la o structură inițial modală și preia ideea modulației de la ciclul cvintelor, care aparține structural sistemului pentatonic, adăugând-le *temperarea*, împărțirea exacta a octavei la 12; astfel se generează însă și alte sunete decât cele oferite de cele trei sisteme de bază. Dar dacă majoritatea intervalelor lor devin astfel *incomensurabile*, sistemele nu sunt însă *incompatibile*, ci „comunică" între ele

https://biblioteca-digitala.ro

prin câteva puncte de contact; mai ales că în practica muzicală (nu numai etnică) există tendința de a înlocui intervalele temperate cu altele, echivalente, preluate mai ales din sistemul acustic, aceste sisteme „amestecând-se” deci adesea.

Desigur ca toate cele afirmate se situează pe un plan ideal, în mod curent se poate „falsifica”, deci intona „greșit”, orice interval; când este vorba de o „greșeală” și când de o „corectură” este destul de greu de diferențiat obiectiv. De aceea, după părerea mea, doar practica muzicală în sine nu poate constitui singura bază pentru o generalizare de acest fel, cu toate că evident de la ea plecăm; iar în substratul „sistemului de acordaj”, aproape inevitabil imperfect redat, trebuie văzut in primul rând „mecanismul*”* care îl produce. Daniélou oferă pe de o parte calcule matematice exacte, pe de alta, analizează în detaliu contextul cultural concret în care au luat naștere aceste sisteme în muzica tradițională a Asiei (care nu este o muzica populară, ci o ***artă cultă extra-europeană intensiv teoretizată***) și „ia în serios” multe argumente de natură ezoterică, argumente care nu ar provoca azi multora decât ironie. El nu se interesează însă în amănunt de ceea ce am numit mai sus „mecanismul” care produce primele trei sisteme, cele de bază.

În ceea ce mă privește, am încercat să demonstrez că este vorba de trei „forțe” cu caracter arhetipal: o „forță” ***centripetă*** (care generează sistemul acustic, deci ***consonanțele***, și impune sunetul fundamental din seria armonicelor naturale – o serie deschisă, direcționată – ca „tonică” în alte sisteme, deci asigură ***atracția*** în general), o „forță” ***centrifugă*** (care generează sistemul pentatonic si posibilitatea transpoziţiei și care, dimpotrivă, tinde să „risipească” sunetele fără vreun punct de sprijin, deci asigură *respingerea* în general) și o „forță” *pendulatorie* (care generează sistemul modal, în cadrul căruia se oscilează într-un cadru închis, fix: octava sau dubla octavă în orient, respectiv o structură de bază cum ar fi *corpus harmoniae* antic, deci asigură ***oscilația*** în general;

https://biblioteca-digitala.ro

această oscilație poate produce moduri diatonice, cromatice, enarmonice, inclusiv trepte fluctuante. De remarcat: primele două sisteme nu cunosc asemenea oscilații, sunetele lor sunt toate stabile, acest fenomen aparține exclusiv sistemului modal, ca și interacțiunea treptelor alăturate). Aceste trei „forțe" pot acționa și în afara sistemelor respective, conlucrând diferit la generarea unei melodii. Dar ele se pot recunoaște și în sistemul temperat, care le folosește pe toate cele trei. Pentru cine nu se sperie de asocieri neobișnuite: se pot recunoaște aici cele trei principii de bază ale astrologiei clasice: *cardinal, mutabil, fix* [Georgescu 1997].

4. Despre ritm

Dacă un criteriu esențial pentru constituția inconfundabilă a unei melodii este conturul ei melodic („linia" descrisă de înălțimile sunetelor ce o definesc – din acest motiv am și insistat mai mult asupra dimensiunii diastematice), nu mai puțin importante pentru individualitatea sa sunt *ritmul* și *metrica* ei. Și aici, există deosebiri majore între culturile muzicale ale lumii. La o privire sumară, sistemele ritmice ar putea fi clasificate în primul rând în categoriile ritm *divizionar* (măsurat*, giusto*) și ritm *rubato* (liber, fără un „puls" anumit) [Koch 1808], iar în cadrul sistemului *giusto* ar putea fi diferențiate ritmurile *simetrice* de cele *asimetrice*. În ceea ce privește sistematizarea ritmurilor asimetrice – curente în întreaga Europă răsăriteană și în Asia și cunoscute cel puțin prin muzica rusă și în arta muzicală cultă a secolului al XIX-lea – o propunere optimă provine de asemenea din sfera etnomuzicologiei. După unii etnomuzicologi bulgari și Béla Bartók (1881-1945) – care cunoscuse doar câteva forme de ritmuri asimetrice și le numise „ritmuri bulgărești", bazat pe ipoteza eronată ca ele ar proveni din muzica tradițională bulgară – Constantin Brăiloiu (1893-1958) oferă un sistem coerent de clasificare care include *toate* formele existente sau teoretic posibile de pretutindeni, numindu-le ritm „aksak" („șchiop") [Brăiloiu 1952]. Dar Brăiloiu descrie și alte sisteme ritmice, cum ar fi cel al ritmului *giusto*-

https://biblioteca-digitala.ro

silabic bicron [Brăiloiu 1948] și al ritmului *copilăresc* („rythmique enfantine") [Brăiloiu 1956]. În contextul folosirii curente din muzica clasică europeană a ritmurilor măsurate divizionare (*tempo giusto*), introduce etnomuzicologia un alt termen nou: ritmul *parlando rubato,* un sistem numit astfel și de Bartók, ca o nouă categorie, caracterizată printr-o ritmică liberă ce nu cunoaște măsura/tactul, similar vorbirii obișnuite. Toți acești termeni erau de altfel cunoscuți practicii muzicale europene de câteva secole, dar cu alte sensuri. Și – din nou – toate aceste sisteme ritmice se pot recunoaște în muzica tradițională românească. [Vezi ex. muzical nr. 13]

5. Principii de construcție

Observând cu prilejul studiului formei tipul ductului melodic și principiile sale de construcție, devine evident că, alături de o muzica „normală" ce progresează continuu (cu alte cuvinte, introduce permanent informație nouă), există și cazuri speciale, bazate pe alte concepții despre timp (NB toate referințele la timp în textul de față au în vedere exclusiv conceptul de *timp subiectiv* sau *temps vecu* în sensul lui Jean Piaget, Paul Fraisse, Henry Bergson, Eugène Minkowski [Bergson 1911][Minkowski 1933][Piaget 1961][Fraisse 1967]). Pe un plan metaforic s-ar putea afirma ca, în unele muzici, timpul pare a „sta pe loc" sau a fi „suspendat", muzica devenind „atemporală" [Georgescu 1979][Houben 1990], așa cum se întâmplă în muzica minimal-repetitivă americană sau în formele înrudite, care – mai toate, mai mult sau mai puțin – își au sursa în muzica tradițională a Africii sau Asiei. Sintetic s-ar putea vorbi despre două principii de construcție opuse: un principiu *progresiv* (axat pe noutatea permanentă a materialului muzical), respectiv unul *iterativ* (axat pe repetarea materialului muzical). Această extremă generalizare devine vizibilă și deci posibilă mai ales prin studiul muzicii tradiționale [Georgescu 1986]. Un anumit „joc cu timpul" ar fi perceptibil atunci când *principii de construcție contradictorii sunt folosite alternativ sau paralel*, de cele mai multe ori spontan, efectul depășind în mod uzual concepția despre timp reflectată în muzica europeană clasică;

https://biblioteca-digitala.ro

deși, chiar și în această muzică, o privire mai atentă poate releva procedee extrem de subtile la acest nivel.

> Între multe altele, muzica tradițională instrumentală de joc românească cunoaște forme specifice de „joc cu timpul“, respectiv, folosirea liberă a diferitelor principii de construcție. Un exemplu îl constituie jocul *Floricica.* [Vezi ex. muzical nr. 14] Forma constă dintr-o dublă alternanță de monotonii: pe de o parte la nivelul macro-formei prin repetiția unei simple scheme AB, pe de alta, la nivelul micro-formei, prin alăturarea unei structuri variabil repetitive improvizatorice în interiorul segmentului mai amplu A, cu o structură fixă repetitive în cadrul segmentului mai scurt B, care acționează ca un fel de echilibrare a variabilității continui din A. Alternanța monotonă AB include deci și monotonia *repetării variabile* a unor celule melodice în interiorul lui A, respectiv monotonia *repetării exacte* din interiorul lui B. În contextul ciclului de dans bărbătesc al *Călușarilor* (din care face parte jocul analizat), care se bazează la rândul său pe plan coregrafic de asemenea pe o alternanță binară (între o „plimbare“ mai lentă și un joc de virtuozitate rapid), efectul acestui complex de structuri ar fi cel terapeutic, de vindecare printr-un fel de quasi-hipnoză. De remarcat că acest efect de realizează prin ceea ce am numit „jocul cu timpul“: este vorba de un timp dominant static, circular, *repetitiv*, obsedant, care „blochează psihic” auditorul, el fiind întrerupt de zone temporale mai concise dinamice, *progresive,* antrenante, care „stimulează, eliberează psihic”.

6. Despre variante

Muzica tradițională își manifestă existența în mod normal sub forma a nenumărate variante.

„Dacă toate înaltele culturi extra-europene posedă o scriere, nu cunosc însă toate *notația muzicală*. [. . .] Notațiile, în majoritate destul de recente, care există dincolo de Europa, sunt intenționat eliptice și lasă executantului [. . .] grija de a

https://biblioteca-digitala.ro

adăuga ceea ce le lipsește" [Brăiloiu 1969:174], ceea ce apropie, din unele puncte de vedere, această muzică de cea „populară propriu-zisă", unde „nicio grafie nu stabilește, o dată pentru totdeauna, redactarea; această operă nu este ‚ceva făcut' ci ceva care se ‚face' și se reface mereu. Adică ‚instinctul variației' nu este o simplă poftă de a varia [în orig.: „furie de variere" - „rage de varier"] ci urmarea necesară a lipsei unui model irecuzabil" [Brăiloiu 1969:215]. Aceasta înseamnă că o melodie nu este un *obiect*, ci o *clasă de obiecte*, obiecte în număr nedefinit, ale căror parametri sunt supuși unei neîntrerupte variabilități. Structura unei melodii ar trebui deci să fie privită nu ca ceva fixat, ci ca rezultat al unei practici mai mult sau mai puțin improvizatorice, care se bazează însă de altfel pe anumite reguli bine definite. „Tendința spre sistem definește chiar una din proprietățile cele mai importante ale muzicii zis primitive" [Brăiloiu 1969:171].

> *Muzica nu este aici deci notație, partitură sau una dintre execuțiile și înregistrările lor, ci un anumit „ceva", care există ca un fel de constantă în substratul unei forme variabile între anumite limite*. Această idee a fost acceptată în practica muzicii culte europene mult mai târziu, mai ales prin activitatea unor ansambluri improvizatorice moderne sau în muzica generată de computer.

7. „Jocul cu timpul"

Revenind la ideea unui „joc cu timpul" realizat prin subtile procedee de formă: frecvența unor asemenea proceduri în muzica tradițională românească, ca și înrudirea lor cu procedee similare din muzica orientului apropiat, ar putea sugera între altele existența unei anumite concepții despre timp, care se exprimă probabil astfel. Ceea ce am numit metaforic „jocul cu timpul" nu este un procedeu curent în muzica cultă a Europei de vest, deși nu este necunoscut.

> Monotonia rezultată astfel în muzica tradițională românească ar putea evoca muzica de cult bizantină, fără a fi însă același lucru. Într-adevăr, cel puțin apropierea

https://biblioteca-digitala.ro

consecventă a unei asemenea muzici tradiționale de practica isonului nu poate fi trecută cu vederea. S-ar putea afirma că un ison este într-un anumit fel permanent *integrat* în aceasta muzică tradițională, chiar și atunci când el nu este concret prezent. Dacă se acceptă faptul că isonul în muzica de cult bizantină este o formă de expresie a eternității, a „permanentei prezențe“, se sugerează astfel și în muzica tradițională profană un „timp infinit“ sau, corespunzător, un „spațiu fără granițe“. Dar nici nu este greu de văzut că doina sau semnalele de bucium *nu au limite temporale precizate* și *nu sunt de conceput într-un spațiu limitat, închis* (cum ar fi o cameră obișnuită sau o sală de concert) ci sunt gândite pentru o *execuție mai ales în aer liber, în natură, într-un alt fel de spațiu*. Iar prin repetiții și variații bazate pe mici abateri de la un model, muzicile de acest fel, respectiv melodiile concepute astfel, sunt simultan *permanent aceleași* și *permanent noi, niciodată aceleași*.

8. Concluzii

Atât muzica tradițională ca atare cât și domeniile atinse ocazional aici nu sunt teme ce pot fi tratate în câteva pagini. Cele câteva exemple sau cazuri, respectiv proceduri analizate, ar putea contribui însă la lărgirea noțiunii de melodie și a granițelor care ar defini-o și limita-o, arătând cât de variabile pot fi dimensiunile ei la nivel diastematic, al ritmului, al formei. Mai mult decât atât însă astfel pot fi formulate noi întrebări. Una dintre acestea ar putea privi caracterul arhetipal al unor proceduri descrise mai sus sau *universalitatea noțiunii de melodie*, în contextul căreia „jocul cu timpul“ ar fi mai întotdeauna subînțeles, dar altfel exprimat. Evident, „melodiile” unor semnale de bucium sau ale unor doine nu se supun regulilor unei melodii „clasice”, dar sunt nu mai puțin, melodii, deoarece șirul de sunete respectiv *are un anumit sens propriu*. Dar cât de mult putem extinde noțiunea de melodie? Ce anume conferă „sens” unui șir de sunete, pentru a fi „omologat” ca melodie? Este posibil a clasifica diferitele tipuri de melodie?

https://biblioteca-digitala.ro

Putem recunoaște și numi „melodii” și sunete armonioase din natură ?

Dar există cazuri și mai neobișnuite decât cele descrise. Un asemenea caz-limită de melodie îl prezintă – pentru a rămâne în cadrul ales, cel al muzicii tradiționale românești – muzica executată la *toacă* – dacă linia quasi *recto tono* rezultată astfel mai poate fi numită melodie.

> *Toacă* se numește și instrumentul respectiv, orânduit de către Tiberiu Alexandru între instrumentele *idiofone* [Alexandru 1956:31], cunoscut încă din antichitate sau în alte țări sub numele de *agiosideron, han, klepalo, klepavka, klopotak, klopotiz, lignum sacrum, mucango, olodero, pan, pang, Schlagbrett*, *semanterion, sēmantēr, simandron*, *σημαντήριον* [Bărbuceanu 2015], instrument al cărui folosire marchează în serviciul religios ortodox trecerea de la un timp profan la un timp liturgic, toaca și clopotele fiind singurele instrumente acceptate de ritul ortodox (dar o variantă a instrumentului acompaniază ritualul de primăvară laic numit *Toconelele* – vezi exemplul muzical nr. 7); în limba română, etimologia cuvântului îl apropie de cuvinte ca *toccata* în italiană. Această muzică unește variațiuni minime, monotone, dar permanente, realizate mai ales prin plasarea unor accente, în repetarea continuă într-un fel de „flux muzical“ foarte extins a câtorva sunete al căror timbru nu permite în mod clar atribuirea unor înălțimi: de fapt, este vorba de un singur ton, diferit colorat timbral prin lovirea cu unul sau două ciocane a unei plăci de lemn sau metal în diferite locuri – mai ales în centru, dar și la margini. Se alternează formule de „ritm drept”, dominante, dar diferit colorate prin accente asimetrice, cu formule ritmice *aksak*, într-un tempo variabil (un continuu *accelerando*, cu o concluzie în *rallentando*), totul sugerând ceea ce a am numit mai sus un ison „integrat“. Există unele asemănări ocazionale cu un semnal de bucium. Nici această muzică nu are nimic comun cu un spațiu închis, limitat, cu un timp evolutiv convențional. Monotonia unică (ritmică, timbrală), obținută prin minime, abia perceptibile dar permanente

https://biblioteca-digitala.ro

variațiuni pe fundalul unui singur ton, reprezintă o expresie optimă a acelui „joc cu timpul” pe care l-am avut permanent în vedere. [Vezi ex. muzical nr. 15]

De la cântul gregorian la polifoniile renașterii, de la ariile de operă italiană sau temele simfoniilor lui Mahler la seriile lui Schönberg sau Webern, de la pseudo-melodia unei compoziții pentru percuție a lui Varèse la norii de sunete ai lui Xenakis până la melodia trompetelor lungi tibetane, a unui semnal de bucium sau a toacei este o cale foarte lungă, care pare a se pierde în nedefinibil. Nu se poate stabili însă o graniță între o melodie cantabilă obișnuită și un „sir de sunete cu sens” de înălțimi sau culori timbrale diferite; dacă acceptăm însă faptul că acest șir de sunete cu sens propriu reprezintă cvintesența unei piese muzicale, o „reprezintă”, *indiferent de stilul sau caracteristicile ei structurale*, vom recunoaște o anumită melodie în orice muzică. Va trebui însă să renunțăm la unele condiții considerate până acum obligatorii, cum ar fi unitatea, pregnanța, expresivitatea, cantabilitatea, „frumusețea” melodiei etc., condiții care oricum nu mai operează de mult nici în operele muzicale contemporane europene și nu au operat niciodată în muzicile etnice tradiționale.

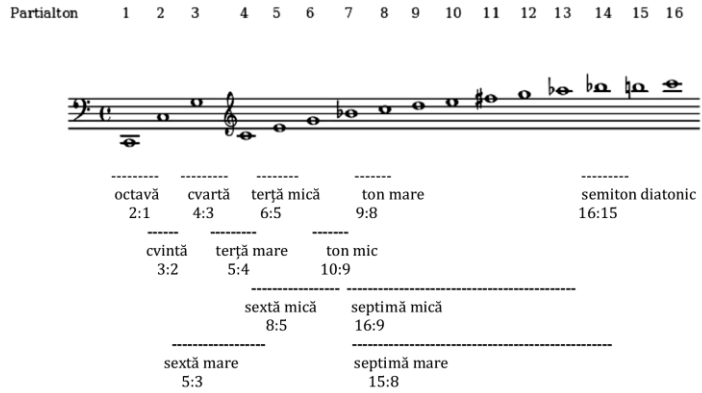
* Textul de față reprezintă traducerea si extinderea comunicării mele „Über den Begriff Melodie: Ein Blick aus der Perspektive der Ethnomusikwissenschaft. Das ‚Spiel mit der Zeit' în der rumänischen traditionellen Musik", comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie de la Delmenhorst, „Gestalt und Ausdruck der Melodie als Schnitstelle zwischen Ost und West" organizat de *Carl von Ossietzky Universität Oldenburg* și *Hanse-Wissenschaftskolleg Institute for Advanced Study* din Delmenhorst/Germania între 9-11 octombrie 2019. Comunicarea a fost însoțită de exemple muzicale (inclusiv auditive) și de o prezentare în format PowerPoint. Ea a fost adresată unui public neomogen, format nu numai din muzicieni și în cea mai mare parte fără cunoștințe referitoare la România sau cultura românească în general.

Multe din ideile principale ale acestui studiu au fost expuse, într-o formă concisă, în comunicarea „Contribuţie la definirea noţiunii de sistem melodic”, susţinută la sesiunea ştiinţifică a I.C.E.D., Bucureşti, iulie 1979 şi publicată în *Anuarul I.C.E.D.*, seria A, 1979, nr. 1, p.187-192 şi în revista *Muzica*, București, nr. 11-12, 1979, p.34-36. O versiune în limba franceză, parțial diferită, a fost publicată în *Revue Roumaine d´Histoire de l´Art*, tome XVII/1980, p.61-86. Atât versiunea în limba română cât și cea în franceză au fost republicate integral în volumul „Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie / Atemporal Music. Archetypes, Ethonmusicology. Romanian Composers. Vol. I”, București 2018, p. 243-282, 283-324.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemple muzicale

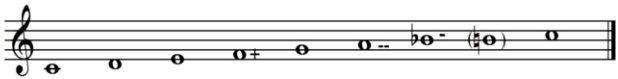
Ex. muzical nr. 1: Scara armonicelor naturale



Raportul primelor opt sunete armonice cu fundamentala:

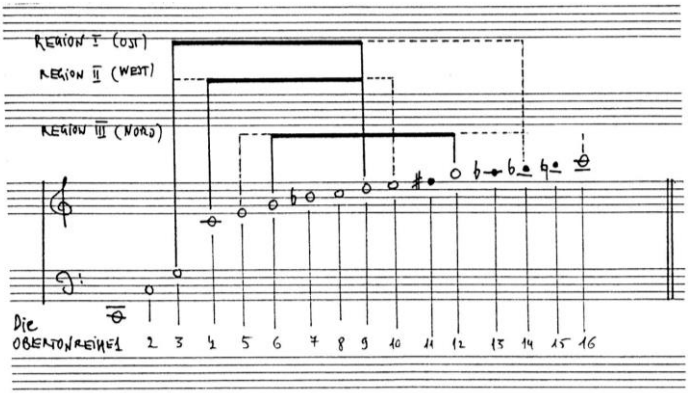
do	re	mi	fa1/4	sol	la--	si*b*-	si	do
8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	16/8
1		5/4		3/2		7/4		2/1

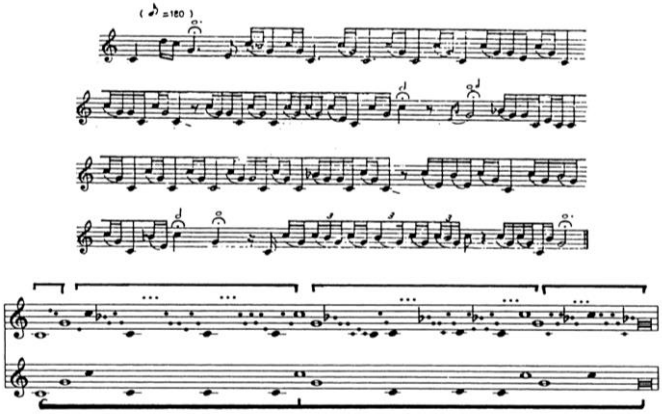
[Daniélou 1959:36]

„Gama acustică" (sau „modul lidic-mixolidic")

Unele sunete netemperate ale acestei game sunt redate în transcrieri prin corepondentele lor temperate: de exemplu, **fa+** devine **fa#, si b-** devine **si b**.

https://biblioteca-digitala.ro

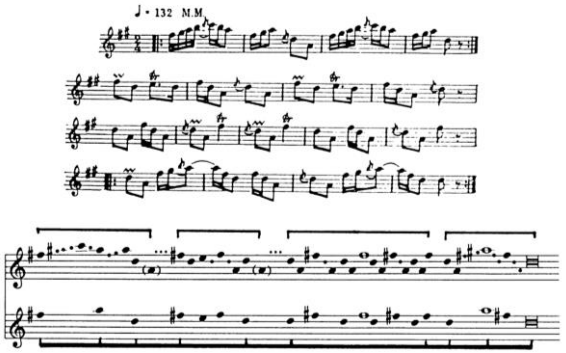
Ex. muzical nr. 2: Seria armonicelor naturale şi secţiunile specifice folosite de bucium în cele trei zone folclorice carpatice.



Ex. muzical nr. 3: Semnal de bucium din zona de vest (Munţii Apuseni).

BEISPIEL 16: "*Chemarea feciorilor*" (Signal einer Hirtentrompete). Horea, Alba. Inf. Zirbo Gaftea 57, tulnic (eine Art Alphorn). Auf.: 1982 und tr. C. D. Georgescu (Georgescu 1987:202) (A. ICED: mg. 5406lb)

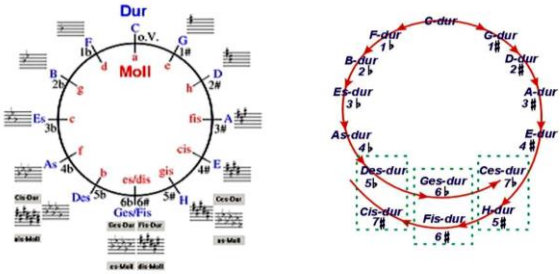
„Chemarea feciorilor" – semnal de bucium (instrument numit „tulnic" în zona respectivă: Munţii Apuseni, localitatea Horea, jud, Alba). Interpret: Zirbo Gaftea, 57 ani. Înregistrare (1982) şi transcriere: [Georgescu 1987:202]. Arhiva ICED: mg. 5401b.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 4: Melodie de joc în „scara acustică"

BEISPIEL 14: *"Ţiitura"* (Tanzmelodie). Bărbăteşti, Vâlcea. Inf. Nic. Ţolea 54, Flöte. Auf.: 1962 und tr. C. D. Georgescu (Georgescu 1962:164) (A.ICED: mg. 2473 ff)

Melodie de joc „Ţiitura". Bărbăteşti, jud. Vâlcea. Interpet: Nicolae Ţolea, 54 ani, fluier. Înregistrare (1962) şi transcriere: [Georgescu 1962:164]. Arhiva ICED: mg. 2473f.

Ex. muzical nr. 5: Ciclul şi spirala cvintelor



Primele cinci cvinte succesive reduse la o octavă dau o scală pentatonică anhemitonică:

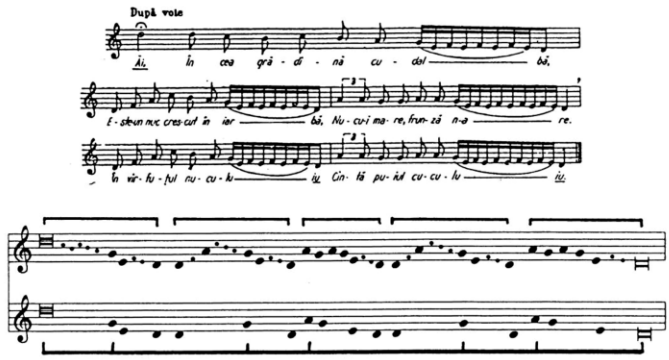
Iată primele cinci note ale acestui ciclu (care pot fi completate până la şapte) şi raportul lor cu primul sunet din serie, raport exprimabil exclusiv prin puteri ale numerelor 2 şi 3:

do	sol	re	la +	mi +	(si +	fa #)
1/1	3/2	9/8	27/16	81/64	243/128	729/512
	$3^1/2^1$	$3^2/2^3$	$3^3/2^4$	$3^4/2^6$	$3^5/2^7$	$3^6/2^9$

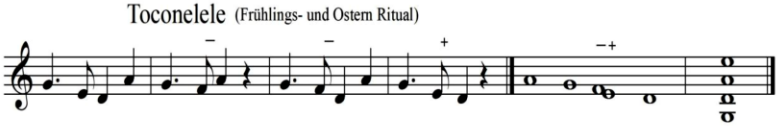
[Daniélou :1959:75]

Pentru a forma gama de şapte sunete pe baza intervalelor generate prin cvinte suprapuse („gama pitagoreică") trebuie inserate între cele cinci sunete principale semitonuri, deci intervalele unei alte specii [Daniélou 1959:49]. Aceste sunete secundare se numesc *pieni* – şi, spre deosebire de celelalte cinci sunete – sunt adesea instabile.

https://biblioteca-digitala.ro

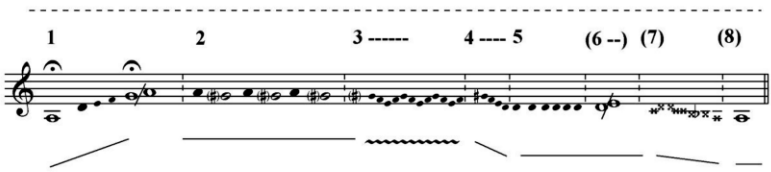
Ex. muzical nr. 6: Cântec folosind o structură modală heptatonică cu substrat pentatonic.

După voie
Ai, în cea grâ - di - nă cu - dol bă.
E - ste un nuc cres-cut în ier bă, Nu - cu-i ma- re, frun- zâ n-a re.
În vîr- fu - ful nu - cu - lu ui, Cîn- tă pu- iul cu- cu - lu ui.

BEISPIEL 6: (Lied). Tur-Oaş, Baia Mare. Inf. Nuţă Piuian 61, Stimme. Auf.: 1937 und tr. I. Cocişiu (Cocişiu 1960:74)

Ex. muzical nr. 7: Melodie folosind o structură pre-pentatonică (tetratonică)

Cvinra perfectă pitagoreică fiind puțin mai mare decât cea temperată, sunetul **mi** este plasat puțin mai sus; impresia este aceea a unui sunet între **mi** și **fa**.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 8: Forma doinei (regiunea Oltenia) – reprezentare schematică.



1.Initio 2.Alternanţă 3.zonă repetitivă 5.recto-tono 7.coborâre
4.coborâre 6.tenuto 8.Finalis

zonă repetitivă

Doina cunoaşte o formă liberă, improvizatorică, bazată pe pseudo-strofe, ale căror subunităţi (în total, cca. opt subsegmente) pot avea durate foarte diferite, iar unele pot lipsi. Primele trei subsegmente şi al cincelea sunt tipice şi întotdeauna prezente.

Primul subsegment, ascendent, are rolul de iniţia o nouă pseudo-strofă; al doilea *tenuto fermato* poate apare pe notele **sol** sau **la**.

Al doilea subsegment, static, repetitiv, poate apare pe sunetele **la-si** în loc de **la-sol**, mai rar **sol-fa**. Şi mai rar apare aici o terţă mică (**sol-mi**) în locul unei secunde mari.

Cel de al treilea subsegment, de asemeni repetitiv, foloseşte 3-4 sunete, de obicei **sol-fa-mi.** Celulele melodice din cel de al doilea şi al treilea subsegment pot fi repetate nedefinit. În loc de **sol** apare adesea **sol#**.

Al patrulea subsegment poate lipsi sau apare altfel; este vorba însă întotdeauna de o coborâre pe sunetul fundamental.

Al cincilea subsegment (*recitativ recto-tono*) este de asemenea caracteristic.

Al şaselea subsegment poate fie lipsi. fie incheia pseudostrofa în varianta sa redusă.

Al şaptelea subsegment apare ca o a doua coborâre, de asemenea pe un recitativ (dar nu *recto tono*, ci coborâtor), *quasi parlando.* El poate de asemenea lipsi.

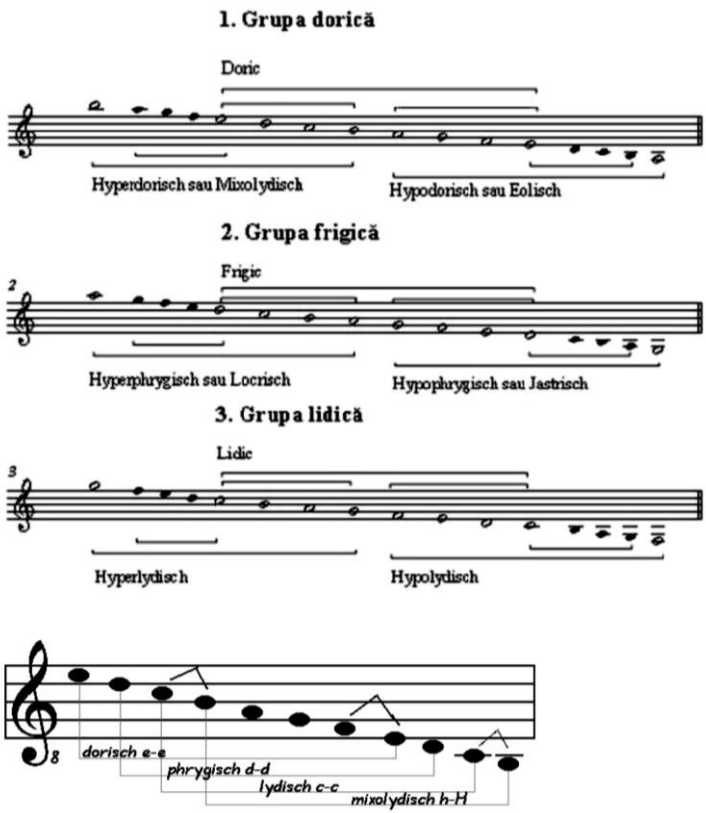
Al optulea subsegment – un *tenuto* final - încheie pseudostrofa în varianta sa extinsă sau poate lipsi.

Posibile modele de formă (indicate prin numărul subsegmententelor respective):
Forme extinse: 1 2 3 4 5 6 7 8 - 1 2 3 4 5 7 8 - 1 2 3 4 5 6 7
Forme reduse: 1 2 3 4 5 6 - 1 2 3 5 6 - etc.

(Am preferat să ofer această analiză schmatică a formei în locul unei piese concrete, deoarece transcrierile sinoptice de doină sunt foarte extinse şi dificil a fi incluse în formatul revistei).

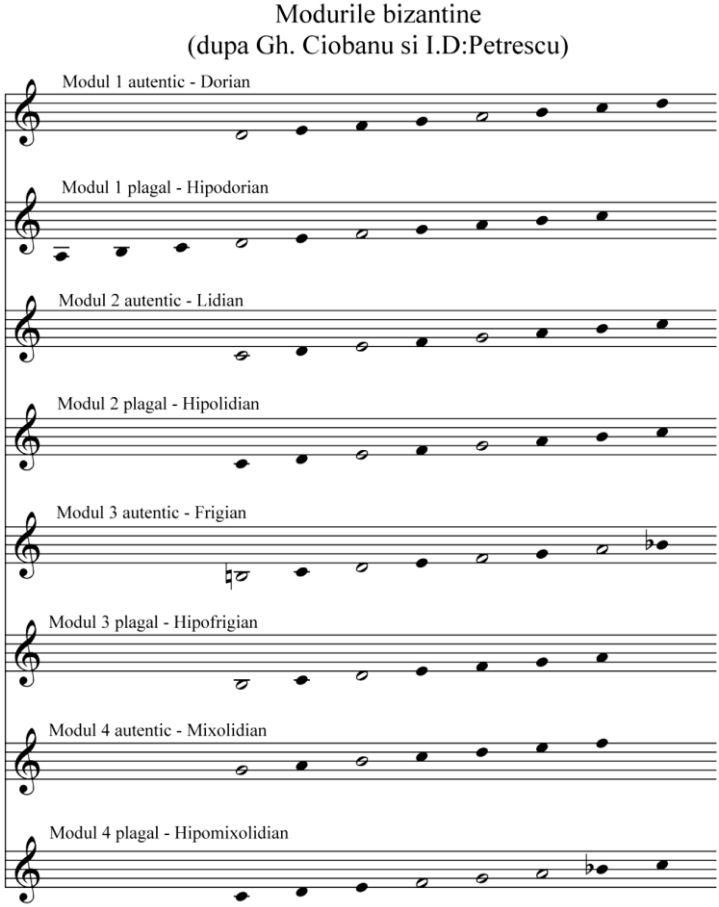
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 9: Modurile greceşti



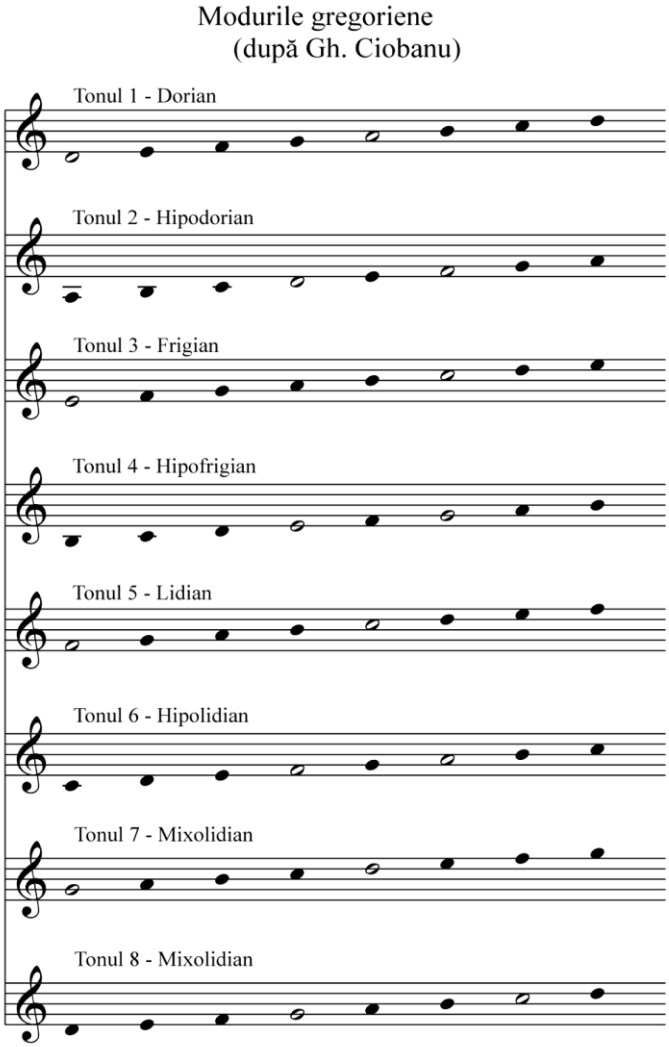
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 10:

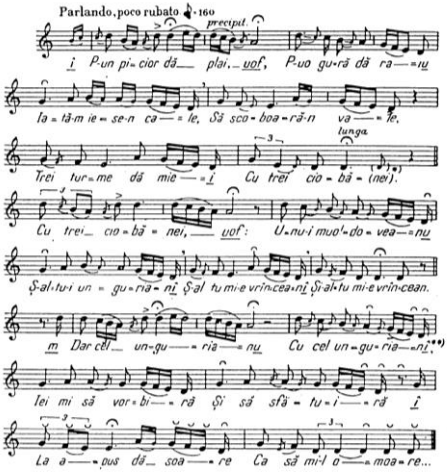

Modurile bizantine
(dupa Gh. Ciobanu si I.D:Petrescu)
Modul 1 autentic - Dorian
Modul 1 plagal - Hipodorian
Modul 2 autentic - Lidian
Modul 2 plagal - Hipolidian
Modul 3 autentic - Frigian
Modul 3 plagal - Hipofrigian
Modul 4 autentic - Mixolidian
Modul 4 plagal - Hipomixolidian

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 11:



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muzical nr. 12: Balada „Mioriţa" – variantă în modul doric, cu un posibil substrat pentatonic. Dar se poate recunoaşte şi *corpus harmoniae* clasic modal, inclusiv structura bazată pe două tetracorduri disjuncte.

Parlando, poco rubato
precipit.
I P-un pi-cior dă- plai,- uof, P-uo gu-ră dă ra-iu
Ia-tă-m ie-se-n ca-le, Să sco-boa-ră-n va-le,
lunga
Trei tur-me dă mie-i Cu trei cio-bă-(nei).
Cu trei- cio-bă-nei,- uof: U-nu-i muo'-do-vea-nu
Şi-al-tu-i un-gu-riă-ni Şi-al tu mi-e vrin-cea-ni Şi-al-tu mi-e vrin-cean.
m Dar cel- un-gu-ria- nu Cu cel un-gu-ria-ni
Iei mi să vor-bi-ră Şi să sfă-tu-i-ră i
La a-pus dă- soa-re Ca să mi-l o-moa-re...

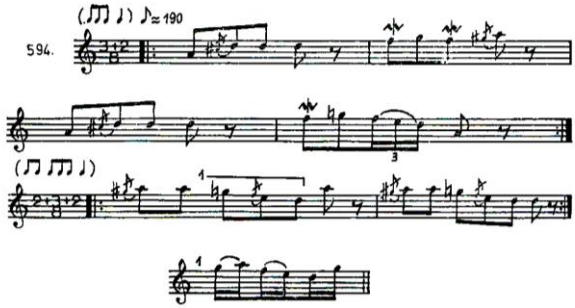
Ex. muzical nr. 13: Joc în ritm „aksak"

594 ŞOCÎCILE.

Mg. 2752 I j

Inf. Vlădie Petre, 29 a. — vioară.
Rudăria (Caraş-Severin).
Cul. A. Bucşan — 1965.
Tr. C. D. Georgescu — 1965.

22023.31.106.31102	**1.44.1112**	**10002. V 3 V 3 V. 211**



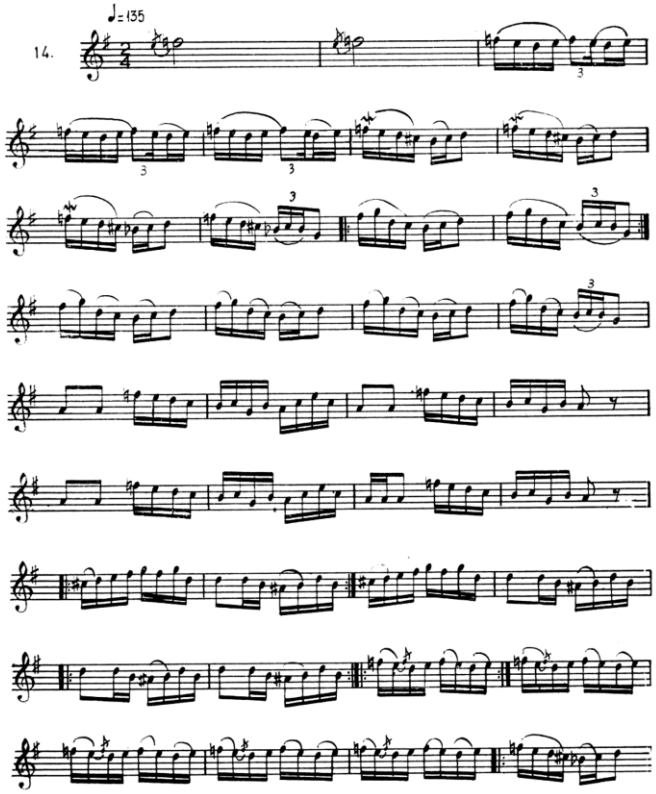
https://biblioteca-digitala.ro

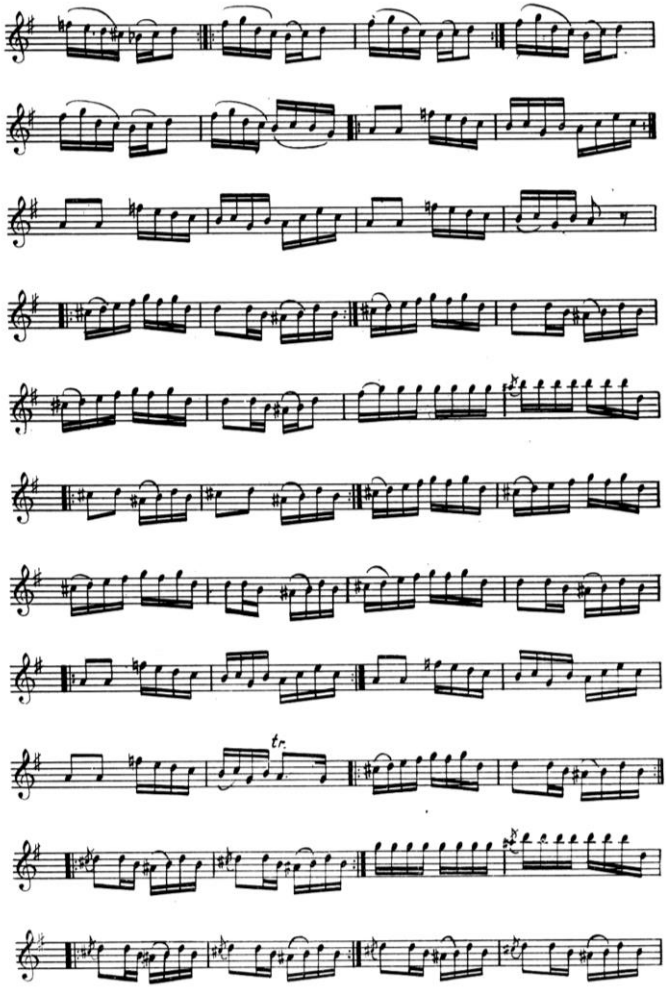
Ex. muzical nr. 14 : Jocul Floricica

14. **FLORICICA DIN CĂLUȘ.**

Disc 331 b

Inf. Zlătaru Nicolae, 43 a. — vioară. Runcu (Gorj).
Cul. C. Brăiloiu — 1930
Tr. C. D. Georgescu — 1963.

11000.11.100.10101	1.11.2001	21121.77771.171

119

https://biblioteca-digitala.ro

120

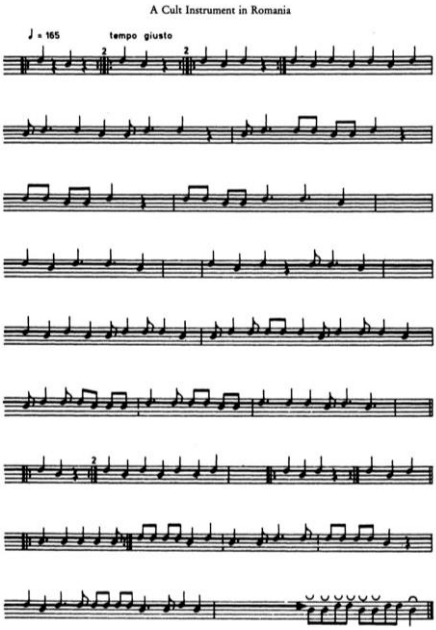
https://biblioteca-digitala.ro

Analiza schematică a formei melodiei jocului „Floricica":

Macroforma: Repetarea schemei AB (A1B A2B A3B A4B etc.)
Microforma: subunităţile din A (a, b, c, d, e, f) sunt repetate şi permanent variate (rezultă A1, A2, A3 etc. : a a a1 a b b1 c d a1 b b1 c d e f ...); subunităţile din B rămân constante (rezultă B : x y x y1 x y x y1 x y x y1 ...)

A1 : a a a1 a1 a1 a2 a2 a2 a3 b b1 b b1 b b b1
B : x y x y1 x y x y1
A2 : c d c d c d d d d d a1 a1 a1 a1 a1 a1 a1 a1 b b b b1 b1 b1 b1 b1
B : x y x y1 x y x y1
A3 : c d c d c d c d e e1 f f f f c c c d c d
B : x y x y1 x y x y1
A4 : d d d d e e1 d d d d d d ....
B : x y x y1 x y x y1 etc.

Ex. muzical nr. 15 : Toaca



This content downloaded from 93.194.196.160 on Thu, 23 Apr 2020 17:10:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie:

Adler, Guido, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. În: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft,* 1885, 1, p. 5–20

Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București 1956

Bárdos, Lajos, *Natürliche Tonsysteme. Methode ihrer Messung.* În: *Studiae Memoriae Béla Bartók Sacra*, Budapesta 1979

Bartók, Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures.*
(Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Bd. IV). München 1923

Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*. Volume One. The Hague 1967

Bergson, Henry, *Zeit und Freiheit*. Hamburg 2006. (Ediția originală: *Sur les domaines immédiates de la conscience*. Paris 1911)

Blume, Friedrich, *Musikforschung und Musikleben*. În: Wilfried Brennecke (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, Kassel u. a. 1954, p. 7–23.

Boulez, Pierre, *Penser la musque aujourd'hui*. In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique.* Paris 1971, p. 67-74 (inițial: Paris 1963)

Bărbuceanu, Valeriu, *Dicţionar de instrumente muzicale*. București 2015

Brăiloiu, Constantin, *Ritmul aksak*. In: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 235-280 (publicat inițial sub titlul *Le rythme aksak*. Abbeville 1952]

Brăiloiu, Constantin, *Giusto silabic*. In: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 173-234 (publicat inițial sub titlul *Le giusto sillabique bychrone*. Bruxelles 1948)

Brăiloiu, Constantin, *Ritmul copiilor*. In: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 119-172 (publicat inițial sub titlul *La rythmique enfantine: notions liminaires*. Paris/Bruxelles 1956].

Brăiloiu, Constantin, *Despre o melodie rusă*. În: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 305-399 (publicat inițial sub titlul *Sur une mélodie russe.* Paris 1953)

Brăiloiu, Constantin, *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi.* In *Opere* vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti 1969 (publicat inițial în *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress,* Köln 1958)

Breazul, George*, Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepen*tatonice. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art.* Tome XVI, Bukarest 1979, p. 35-42

Brelet, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949

Ciobanu, Gheorghe, *Istoricul clasificării modurilor*. În: Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie,* vol. 2, Bucureşti 1979, p. 136-163

Ciobanu, Gheorghe, *Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti*. În: *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti 1965

Ciobanu, Gheorghe, *Muzica bizantină*. În: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti 1970

Ciobanu, Gheorghe, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*. În: Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, II. Bucureşti 1979

Dahlhaus, Carl, Lars Ulrich Abraham, *Melodielehre*. Köln 1972

Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967

Gastoué, Amedée, *Arta gregoriană*. Bucureşti 1967 (inițial Paris 1911)

Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle"*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVI, Bucureşti 1979, p. 35-42

https://biblioteca-digitala.ro

Georgescu, Dan Corneliu, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XXII, Bucureşti 1985, p. 49-54

Georgescu, Dan Corneliu, *Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ.* În: Muzica 3/1986, p. 12-16

Georgescu, Dan Corneliu, *Sur une définition des systèmes mélodiques.* În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVII, Bucureşti 1980, p. 61-86

Georgescu, Dan Corneliu, *Die Tonhöhensysteme. Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik*. În seria *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 16, Eisenach 1997

Georgescu, Dan Corneliu, C*ategoriile sintactice după Ştefan Niculescu. Noi contexte şi perspective.* În: *Muzica* 2/2017, p. 25-76

Ghyka, Matila, *Essai sur le rythme*. Paris 1938

Glen Haydon, *Introduction to musicology: a survey of the fields, systematic & historical, of musical knowledge & research*, New York 1941

Habenicht, Gottfried, *Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten*. În seria *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, Band 13, Teil II. Berlin 1967, p. 244-259

Helmholtz, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Zweite Auflage: Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig 1865

Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1990

Kahane, Mariana, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*. În: *Revista de etnografie și folclor*, tom 24 (1979), nr. 1

Kahane, Mariana, *Doina vocală din Oltenia,* Bucureşti 2007

Koch, Heinrich Christoph, *Über den technischen Ausdruck: Tempo Rubato*. În: *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig 1808, Sp. 513–519

Kunst, Jaap, *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities* (Amsterdam, 1950; 2nd ed., expanded, retitled *Ethnomusicology*, 1955; 3rd ed. 1959)

Lendvai, Ernö, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*. În: *Béla Bartók. Sa vie* et son oeuvre. Budapest 1956

Messian, Olivier, *Technique de mon langage musical,* Paris *1944*

Minkowski, Eugène, *Le Temps vécu, études phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris 1933

Motte, Diether de la, *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München 1933

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. In: *Muzica* 3/1973, p. 10-16

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. În: *Ştefan Niculescu, Reflecţii despre muzică*. Bucureşti 1980, p. 279-292

Niculescu, Ştefan, *Eine Theorie der musikalischen Syntax*. În: *Ştefan Niculescu* (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann) *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*. Bd. 1. Oldenburg 2013, p. 49-63

Ocneanu, Gabriela, *Originea modurilor medievale. Relaţia lor cu muzica antică greacă*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucureşti 1973

Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961

Piaget, Jean, *L'Èpistèmologie des temps*. Paris 1966

Sachs, Curt, *Die Musikinstrumente.* Breslau 1923

Stumpf, Carl, *Die Anfänge der Musik*. Berlin 1911

Teodoreanu, Nicolae, *Sisteme intonaționale în folclorul muzical românesc. Cântecul propriu-zis din Bihor*. Teză de doctorat susținută la Academia de Muzică din Cluj-Napoca 2002

https://biblioteca-digitala.ro

Teodoreanu, Nicolae, *Mijloace electroacustice şi metode statistice în cercetarea etnomuzicologică a sistemelor intonaţionale*. În: Revista Institutului de Etnografie şi Folclor, serie nouă, tom 11-13, 2000-2002, p. 59-75
Wiora, Walter, *Älter als die Pentatonik*.
In *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra,* Budapesta 1956, p. 127–133
Vieru, Anatol, C*artea modurilor*. Bucureşti 1980
Xénakis, Iannis. *Musiques formelles.* In: *Revue musicale* 253/254, Paris 1963
Xénakis, Iannis, *Musique. Architecture.* Paris 1971

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

An ethnomusicological view over melody. ”Playing with time” in traditional Romanian music

Through „melody” one can understand something very limited – especially, something between an aria from an Italian opera and a theme by Rachmaninov, well suited for film music. But modern music (at least the one starting with Edgar Varèse and up to John Cage), as almost the entire traditional national music all over the world, has „invented” completely different melodies that can no longer be ignored. These problems are actually so complex that they impose a strict limitation in the way they are approached. That is why I have chosen an isolated case which is also very frequent in Romanian music as well, and this will also serve as an example for what follows: the so called „playing with time”. Through this metaphore I mean the specific way time is expressed and „acted” with, more or less specific to traditional music (because it existed also in cultured Western music but it was overlooked). This will emphasize a diversity with almost no boundaries of what we call „music” – or, even „melody”.

https://biblioteca-digitala.ro

Chanter or singer? The dual role of the same person. From the Late Medieval Eastern Tradition to nowadays[1]

Michael Stroumpakis

Introduction

Chanter or singer? Many times we can hear this question-dilemma to be expressed in our field about those who are interested in both psaltic art and folk songs. Who are you? Are you a chanter who serves the Church, the Divine Liturgy, who also offers his vocal gift to the performance during the Services, to help the believers to build a reference between heaven and earth? Or else, are you a singer who contributes to the amusement of people, or better to their entertainment, whenever you are invited? Under these circumstances, chanter and singer couldn't be the same person as they serve different purposes and they cover different social and cultural needs. Supposedly that chanter and singer could be one person, then perhaps he needed to use a kind of a bilingual musical form. He would chant as he sings or he would sing as he chants.

[1] This paper was presented in the Leeds International Medieval Congress 2013, Session 1521, paper 1521-c, cf. https://www.imc.leeds.ac.uk/imcarchive/2013/sessions/1521/ (May 11, 2020).

https://biblioteca-digitala.ro

Otherwise, he needs to cover the features of chanting to sing and vice versa. However, there is a common element between these two performances. It's the element of pleasure differently every time that is revealed. Anyway, there are some restrictions. On one hand, we have the pleasure of music combined along with the Mystery of Church and the converting character of Divine Liturgy. On the other hand, we have the pleasure of music combined along with the pleasure of living in a materialistic level, as it is experienced under the frame of the enjoyment of the material goods.

The sources

As we study the sources from tenth to the fourteenth century,[1] we can see that the role of the chanter during the late medieval Byzantine period wasn't limited to the restricted field of the Divine Liturgy, but it was also extended to different places out of the lectern of the Church. Before we go on to present our paper we have to say that our purpose is to present some aspects of the chanters' out-of-Church musical activity in a more detailed way during the late medieval Byzantine period, to look into the revival of this tradition nowadays and how this tradition is kept alive through manuscripts and recordings.

[1] We are focused on two books concerning the ceremonies in the Byzantine Court. The one book is titled *De Ceremoniis Aulae Byzantinae* written by Konstantinos Profyrogennitos the Byzantine Emperor, cf. Constantinus-Porphyrogenitus (1829) and the second one is titled *De officialibus palatii Constantinopolitani et de officiis magnae ecclesiae* assumed to Pseudo-Kodinos Kouropalates (Sapientissimi Curopalatae), cf. Codinus (1839). Evaggelia Spyrakou (2008) has referenced in these two sources in her dissertation about the choirs of chanters according to the Byzantine tradition, see especially chapter 3.1.1 about the character of cosmic ritual (pp, 153-159). About the Byzantine Rite, see indicatively Taft (1992), Taft (1980). About music in Byzantine Era, see indicatively Strunk (1977), Lingas (2006).

https://biblioteca-digitala.ro

The information that we have from the late medieval era is related to the official ceremonies of the Byzantine Imperial Court.[1] If we want to classify the information about the attendance of chanters systematically according to the two main sources, we'll have the table below:

PRESENCE OF THE CHANTERS IN OUT-OF-CHURCH CEREMONIES DURING 10TH AND 14TH CEN.

no	FEAST-OCCASION	LOCATION	PSALTIC PERSONS	ACTION	CHANTED HYMN
1	Acta and Dochē of the Feasts (Christmass, Theophaneia, Easter, Bright Monday,Antipascha, Midfeast of Pentecost, The Ascencion, Pentecost).[2]	Stations in the City	Kraktai	Standing or walking along with the Emperor	*Basilikion*, *Acclamations* and *Polychronion*
2	The reception of Saraken Legation from Tarsos.[3]	Triklinon of Magnaura	St Apostles and Hagiosofites chanters	High stools	*Basilikion*
3	Banquet (*Klitorion*) to honor the Saracens.[4]	Triklinon	St Apostles and Hagiosofites chanters	The ones at the inner side of the veil	*Basilikion* during the banquet

[1] Our interest is not focused on the daily human activities.

[2] A detailed description, see in Constantinus Porphyrogenitus, 1829, I.2. – I.10, pp. 35-71.

[3] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 15, p. 577, lines 7-10: Οἱ δὲ δημῶται τῶν δύο μερῶν καὶ οἱ ἀποστολῖται ψάλται, ὁμοίως καὶ οἱ ἁγιοσοφῖται, ἔστησαν ἐπὶ σκάμνων ὑψηλῶν ἔνθεν κἀκεῖθεν τῶν αὐτῶν ἀναβάθρων εὐφημοῦντες καὶ ᾄδοντες βασιλίκια.

[4] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 15, p. 585, lines 9-15: Τῶν δὲ φίλων Σαρακηνῶν συνεστιωμένων τοῖς δεσπότες, ἔστησαν οἱ ψάλται ἀποστολῖται ἔσωθεν τοῦ βήλου εἰς τὴν καμάραν τὴν πρὸς τὸν βασιλικὸν κοιτῶνα· οἱ δὲ ἁγιοσοφῖται ἔστησαν ἔσωθεν τοῦ βήλου ἐν τῇ καμάρᾳ τῇ πρὸς τὸ πάνθεον, δι' ὅλου τοῦ κλητωρίου ᾄδοντες βασιλίκια [...]

https://biblioteca-digitala.ro

				towards the arch and the royal bedroom, the others at the inner side of the veil towards the arch near to 'Pantheon'	
4	Dochē to honor the Saracens.[1]	Hippodrome	St Apostles and Hagiosofites chanters	Standing with "kraktai"	*Acclamations*
5	Klitorion to honor Elga the Russian Princess.[2]	Triklinon	St Apostles and Hagiosofites chanters		*Basilikion* during the banquet. They played all the "thymelic" toys.
6	Victory celebration.[3]	At Forum	Chanter and the other chanters	At the Forum	*Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται ἵππον καὶ ἀναβάτην ἔριψεν εἰς*

[1] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 15, p. 591, lines 10-12: Ἀλλὰ καὶ οἱ ψάλται, ἀποστολῖται καὶ ἁγιοσοφῖται, συνῆσαν τοῖς δήμοις ἐν ταῖς δοχαῖς εὐφημοῦντες [...]

[2] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 15, p. 597, lines 5-7Ἰστέον, ὅτι οἱ ἀποστολῖται ψάλται καὶ οἱ ἁγιοσοφῖται παρῆσαν ἐν τω αὐτῶ κλητωρίῳ ᾄδοντες τὰ βασιλίκια. Ἔπαιξαν δὲ καὶ τὰ θυμελικὰ πάντα παίγνια.

[3] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 19, p. 610, lines 3-5, p. 611, lines 2-4, 11-19, p. 612, lines 1-13: Καὶ εὐθέως ἄρχεται ὁ ψάλτης μετὰ μέλους τὴν ἐπινίκιον ᾄδειν ᾠδήν· «ἄσωμεν τω Κυρίῳ. ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται. ἵππον καὶ ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν» [...] καὶ εὐθὺς προκύπτει ὁ ψάλτης καὶ λέγει προκείμενον «τὶς Θεὸς μέγας, ὡς ὁ Θεὸς ἡμῶν· σὺ εἶ ὁ Θεὸς ὁ ποιῶν θαυμάσια» [...] καὶ διὰ νεύματος τοῦ πραιποζίτου ἄρχονται εὐφημεῖν οὕτως· «πολλὰ τὰ ἔτη τῶν βασιλέων» κλπ

https://biblioteca-digitala.ro

					θάλασσαν, *Τὶς θεὸς μέγας*, *Acclamations Polychronion*
7	Victory celebration at the Hippodrom.[1]	Hippodrom	Chanters	Towards the green Organ	*Acclamations*
8	Christmas banquet (*Klitorion*), the 6th day, where the Patriarch is invited.[2]	Room of Triklinon	Two great Domestikoi, chanters	They are standing at the one and another side	Hymns with gestures of Domestikoi
9	Epiphany banquet (*Klitorion*).[3]	Room of Triklinon	24 chanters, the two Domestikoi, the orphans	They are standing at the one and another side of the door	Antiphonical melodies with gestures, *ἄδειν καὶ συμψάλλειν τὸ ρηθὲν ἱερὸν ἄσμα* (in most glory and pleasure derived from this periodic and respectful day Banquet)

[1] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 20, p. 614, lines 19-21: [...] καὶ οἱ ψάλται ἵστανται κατέναντι τοῦ ὀργάνου τοῦ Πρασίνου, καὶ διὰ νεύματος τοῦ ἀκτουαρίου ἄρχονται εὐφημεῖν τὴν προῤῥηθεῖσαν μεγάλην εὐφημίαν τοῦ ἐν τω φόρῳ [...]

[2] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 52, p. 748, lines 14-17 [...] τοὺς δύο μεγάλους τῆς ἐκκλησίας δομεστίκους καὶ ἱστᾶν αὐτοὺς ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ περιβλέπτου τρικλίνου πρὸς τὸ ποιεῖσθαι, ὡς εἴρηται, τὴν χειρονομίαν ἐπὶ τὴν ψάλμωδίαν τῶν ἀνακειμένων πατέρων.

[3] Cf. Constantinus Porphyrogenitus, 1829, II 52, p. 755-757: There is a detailed description of the performance during the banquet.

https://biblioteca-digitala.ro

10	Banquet on Tuesday of the Cheese Week.[1]	Great Patriarchal Secretariat	12 chanters and their Domestikos	They are standing at the one and another side	*Εἰς τὸ προσάδειν ἱερὸν αἶνον κατὰ τύπον*
11	Easter banquet.[2]	Triklinon	Chanters		*Καὶ ἡνίκα τὸ ἀδόμενον ἄσῃ μέλος, ἀνιστᾶν ἅπαντας εἰς εὐφημίαν τῶν Δεσποτῶν*
12	24 December, the day before Christmas. After the end of Matins and before Hours. [3]	Emperors Cell at	Lectures, Precentor, Domesticus, Lampadarios, Maistor, chanters, Kanonarchs (royal clergy)	They are standing at the *Triklinon*	*Polychronion*

[1] Cf. Constantinus Porphyrogennitus, 1829, II 52, p. 760, lines 18-22: [...] δεῖ προσάγεσθαι τοὺς ψάλτας ἄμφω σὺν τω αὐτῶν δομεστίκῳ, τὸν ἀριθμὸν ιβ΄· ὡσαύτως καὶ τοὺς ἀναγνώστας ἄμφω σὺν τω αὐτῶν δομεστίκῳ, τὸν ἀριθμὸν ὁμοίως, καὶ ἱστᾶν αὐτοὺς ἐφ' ἑκάτερα μέρη, εἰς τὸ προσᾴδειν ἱερὸν αἶνον κατὰ τύπον.

[2] Cf. Constantinus Porphyrogennitus, 1829, II 52, p. 768, lines 13-16: Δεῖ δὲ προσέχειν τὴν ἐκφώνησιν καὶ ἀπήχησιν τῶν μουσικῶν ὀργάνων, καὶ ἡνίκα τὸ ᾀδόμενον ᾄσῃ μέλος, ἀνιστᾶν ἅπαντας εἰς εὐφημίαν τῶν δεσποτῶν [...]

[3] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 44, lines 7-19: [...] φοροῦντες καὶ καμίσια ἐπάνω τῶν ἱματίων, ὁ μέντοι πρωτοψάλτης καὶ ὁ δομέστικος λευκά, ὁ λαμπαδάριος δὲ κρατῶν τὸ χρυσοῦν διβάμπουλον, ὁ μαΐστωρ καὶ πάντες οἱ ψάλτες πορφυρᾶ. Οἱ κανονᾶρχαι δὲ μετὰ ἱματίων μόνον καὶ ἀσκεπεῖς [...] ἅμα οὖν τω τὸν βασιλέα φανῆναι οἱ ψάλται αὐτίκα ψάλλουσι τὸ πολυχρόνιον.

https://biblioteca-digitala.ro

13	24 December. After the end of the D. Liturgy.[1]	Great Church	Chanters "Hagiosophites"	They are standing at their places in the Church	*Polychronion*
14	"Prokypses" of the Emperor. Feast of Christmas.[2]	The place of "Prokypses"	Chanters (Royal clergy?)	They are standing at their places	*Polychronion* accompanied by organs. *Verses* for the feast of Nativity, *Christ who crowns you to King is born*
15	At the Banquet offered by the King, The day before Christmas.[3]	Triklinon	Chanters (Royal clergy?)	They are entering the room of the Banquet	*Polychronion* Hymn *Today the Holy Virgin*
16	At the Banquet offered by the King, Christmas day.[4]	Triklinon	Chanters (Royal clergy?)	They are entering the room of	Idiomelon of the feast *Μάγοι Περσῶν*

[1] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 48, lines 18-20: Μετὰ δὲ τὴν ἀπόλυσιν τῶν προρρηθέντων ὕμνων πάντες ψάλται τε καὶ οἱ ἀναγνῶσται πολυχρονίζουσι τὸν Βασιλέα εἰσερχόμενον ἐν τη Ἐκκλησία προσκυνῆσαι [...]

[2] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 52, lines 19-22 & p. 53, lines 2-7: Ἅμα γοῦν τω ἀνοιγῆναι ταῦτα καὶ τὸν βασιλέα μόνον φανῆναι, εὐθὺς ψάλλουσιν οἱ ψάλται τὸ πολυχρόνιον [...] καὶ ἄρχονται πάλιν οἱ ψάλται, προσφόρους λέγοντες στίχους τη ἑορτη, καὶ μετ' ὀλίγον «Χριστὸς ἐγεννήθη ὁ στέψας σε βασιλέα» καὶ μετὰ τοῦτο στίχους καὶ πάλιν αὐτὸ μέχρι καὶ ἱκανῆς ὥρας.

[3] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 57, lines 14-17: [...] εἰσέρχονται καὶ οἱ ψάλται, καὶ πολυχρονίζουσι ψάλλοντες καὶ μετ' αὐτὸ τὸ κοντάκιον «ἡ Παρθένος σήμερον ὑπερούσιον τίκτει» καὶ πάλιν τὸ πολυχρόνιον.

[4] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 60, lines 8-12: Ἔπειτα εἰσέρχονται καὶ οἱ ψάλται μετὰ τῶν ἐπιρριπταρίων καὶ καμισίων αὐτῶν, καὶ ψάλλουσιν ἰδιόμελον τὸ τῆς ἑορτῆς, ἤτοι τὸ Μάγοι Περσῶν βασιλεῖς.

https://biblioteca-digitala.ro

				the Banquet	*βασιλεῖς*
17	At the feast of the Palm Sunday, walk from the palace to the Church.[1]		Lampadarios	They are walking in the front of the Emperor	Idiomelon *Ἐξέλθετε ἔθνη, ἐξέλθετε καὶ λαοὶ*
18	The service of Holy Water at the Palace.[2]	Before the gates of Triklinon	Precentor	At his place	*Polychronion* after the service of Holy Water

According to the table, we can make the following observations:

The chanters who participate in various ceremonies. We can detect the chanters of the Church Saint Sofia "Agiosophites",[3] the chanters of saint Apostles "Agiapostolites"[4] with their hierarchy and all their classification, "Maistores",[5] "Domesticus",[6] "Lambadarios",[7] first chanters,[8] lectures,[9]

[1] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 68, lines 1-4: Προέρχεται γοῦν ὁ λαμπαδάριος εἰς τὸν περίπατον λαμπάδα φορῶν, ψάλλων ὅλον τὸ ἰδιόμελον «ἐξέλθετε ἔθνη, ἐξέλθετε καὶ λαοί, θεάσασθαι σήμερον τὸν βασιλέα τῶν οὐρανῶν· εἰς τύπον γὰρ Χριστοῦ τὸ εὐαγγέλιον ἔρχεται».

[2] Cf. Kodinus, 1839, Cap. VI, p. 79, lines 5-10: [...] τὸ κωθώνιον δὲ ἀπὸ τοῦ Πρωτοψάλτου λαβών, [...] πάντες αὖθις βοῶσι τὸ πολυχρόνιον.

[3] See case in the table no 2, 3, 4, 5 & 13.

[4] See case in the table no 2, 3, 4 & 5.

[5] See case in the table no 12. About "Maistores", cf. Stathis, 2018, pp. 36-37.

[6] See case in the table no 8, 9, 10 & 12. About "Domesticus", cf. Stathis, 2018, pp. 37-38. Moran, 1986, p. 14, and so on.

[7] See case in the table no 12 & 17. About "Lampadarios", cf. Stathis, 2018, p. 39. Moran, 1986, p. 14, and so on.

[8] See case in the table no 12 & 18. Abour first Chanter "Protopsaltes", cf. Stathis, 2018, pp. 38-39. Moran, 1986, p. 14, and so on.

[9] See case in the table no 12. About Lectures "Anagnostai", cf. Stathis, 2018, p. 39. Moran, 1986, p. 14, and so on.

https://biblioteca-digitala.ro

kanonarchs,[1] and simple chanters.[2] Except for them, we can detect the chanters of the royal clergy and the so-called "kraktai" belonging to the four Constantinople's municipalities. According to Ioannes Kadakouzenos, the "Kraktai" used to be the chanters of the municipalities.[3] In late Byzantium, the chanters (*psaltai*) had replaced the "Kraktai".[4]

A) **Occasions where the chanters participate**. 1. Before or after a service, the so-called "Proeleusis".[5] 2. The "Prokypsis".[6] 3.The Receptions of the Emperor in the selected and specific points of the city.[7] 4.Walks of the Emperor to and from the Great Church.[8] 5. Receptions of the foreign Legations.[9] 6. Ceremonies to celebrate the victories.[10] 7. Ceremonies in the Hippodrome.[11] 8. Luncheons (the so-called

[1] See case in the table no 12. About "Kanonarchs", cf. Stathis, 2018, p. 39.
[2] About "Psaltai", cf. Moran, 1986, pp. 14, and so on.
[3] See case in the table no 1. About the participation of the "Kraktai", see, Maliaras, 2007, pp. 291-292, 303-306, 336-338, 384-385.
[4] As we read in De Officiis CP., "The Protopsaltai and Domesticus and lectures, who participate in these feasts from the old times, are the so-called Kraktai", see Kodinus, 1839, XVII, p. 93, lines 5-7. Kadakouzenos also testifies in his history book: "We know other chanters hailing from the ecclesiastical order. We use to call these chanters "kraktes" who chant in these ceremonies", Cantacuzenus, 1828, I, 41, p. 199, line 20-22.
[5] According to Maliaras (2007, p. 290-294), this action corresponds to the Great Proeleusis (Proeleusis 1).
[6] About "Prokypsis" in the Book *De officialibus palatii Constantinopolitani*, see Makrides, Munitiz &Angelov, 2013, pp. 351-358.
[7] About Receptions, see Maliaras, 2007, pp. 290-299 and Makrides, Munitiz &Angelov, 2013, pp. 348-351
[8] About the walk of the Emperor, the so-called "Peripatos" in the Book of Ps-Kodinos, see Makrides, Munitiz &Angelov, 2013, pp. 358-360.
[9] See case in the table no 2 & 4.
[10] See case in the table no 6 & 7.
[11] About the attendance of Chanters and "Kraktai" in the ceremonies of the Hippodrome, see Maliaras, 2007, pp. 329-339.

https://biblioteca-digitala.ro

"Klitorion").[1] The Banquets were held on the occasion of various Despotic and Holy Virgin Feasts or other feast days of the whole year, on the occasion of the foreign Legations or other important persons of the byzantine hierarchy, such as the Patriarch.

B) **Chanted compositions for the occasions above**. 1. Polychronion of the Emperor. 2. Songs dedicated to the Emperor (the so-called "Basilikion").[2] 3. Compositions, several verses for the occasion of the particular feast. 4. Idiomelon from the Church hymnography. 5. Verses for the Receptions.

C) **Place of action**. 1. The cell of the Emperor. 2. The Great Church. 3. The place of the so-called "Prokypsis". 4. The Triklinon. 5. The Forum. 6. The Patriarchal Secretariat. 7. Hippodrome. 8. The particular points of the Receptions. 9. The distance between the Palace and the Church.

I would like to make some remarks about the chanted compositions. This table below shows in detail the kind, the source, and the music of the compositions.

Composition	Provenance	Music
Polychronion	Free composition or recitativo?	[Kalophonic]
Acclamations of the Emperor	Free composition or use of a pattern	Set in music like Megalynarion?
Basilikion	unknown	unknown

[1] A detailed description of imperial Banquets see in Bury (1911) and Oikonomidès (1972).

[2] An example of Basilikion see in Plakogiannakis, 2006, p. 495 (without a reference): "Ἐν χερσί σου σήμερον παραθέμενος τὸ κράτος, Θεὸς σε ἐπεκύρωσεν αὐτοκράτορα δεσπότην καὶ προελθὼν οὐρανόθεν ἀρχιστράτηγος ὁ μέγας, πρὸ προσώπου σου ἤνοιξε τὰς πύλας τῆς βασιλείας· ὅθεν ὁ κόσμος προσπίπτει τω σκήπτρω τῆς δεξιᾶς σου, εὐχαριστῶν τῶ Κυρίῳ τω εὐδοκήσαντι οὕτως. Σὲ γὰρ ἔχειν ἐπεπόθει τὸν εὐσεβῆ βασιλέα, δεσπότην τε καὶ ποιμένα, ὁ δεῖνα αὐτοκράτωρ".

https://biblioteca-digitala.ro

Verses for the feast of Nativity	Psalmic verses	Unknown music form
"Μάγοι Περσῶν Βασιλεῖς"	Idiomelon of Service of Lite, Feast of Nativity	Sticherarion
Ἐξέλθετε ἔθνη, ἐξέλθετε καὶ λαοὶ	3rd idiomelon of *Ainoi* (Laudations), Sunday of Palm Sunday	Sticherarion
Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται ἵππον καὶ ἀναβάτην ἔριψεν εἰς θάλασσαν.	1st Biblical Ode	unknown
Τὶς θεὸς μέγας	Prokeimenon	unknown
Compositions with gestures	unknown	unknown
Verses of Acta in several feasts[1]	Patristic texts[2]-Menaion[3] - free text	unknown

As we can notice, many of them are free compositions in music and poetic text as well. Few music texts from these sources have been recorded in the manuscripts, as Euphemisms and the "Polychronion" to the Emperor.[4] A typical

[1] See all verses in Afentoulis (2009).

[2] We have found that some texts which are chanted during the Acts of the Feast of Christmas derive from patristic texts directly or correspond to patristic texts on average. As this is not part of our research, we will give just one example: 2nd Dochē: mode 3rd, *Ὁ ἀμήτωρ ἐν οὐρανοῖς ἀπάτωρ τίκτεται ἐπὶ γῆς*, Constantinus Porphyrogenitus, 1829, I, 2, p. 36, line 16-17. The text derives from the not authentic (spuria) speech Ioanni Chrysostomi *In Christi natalem diem*, cf. Montfaucon, 1837, p. 952: *Ἀπάτωρ γὰρ Χριστὸς ἐπὶ γῆς κατὰ σάρκα, ἀμήτωρ ἐν οὐρανοῖς κατὰ Πνεῦμα, κατὰ τὴν Θεότητα*.

[3] A typical example derives from the 3rd Dochē of the Feast of Epiphany: mode 1st plagal *Πυρὶ Θεότητος Ἰορδάνου ὕδασι φλόγα σβεννύει τῆς ἁμαρτίας*, Constantinus Porphyrogenitus, 1829, I, 35, p. 41, line 13-14. This text corresponds to the 2nd troparion from the 1st Odē in the Matins of Epiphany: *Πυρὶ τῆς θεότητος ἀϋλῳ [...]Ἰορδάνου περιβάλλεται τὸ νᾶμα*.

[4] About Acclamations of Emperors in Byzantine Ritual (study and music scores in staff notation), see Tillyard (1911).

https://biblioteca-digitala.ro

example derives from codex EBE 2061 (15th century, Akolouthiai), f. 73v. There is recorded the acclamation of Emperor Manuel and Empress Helen: Mode 4th *Μανουὴλ τοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέως καὶ Αὐτοκράτορος Ρωμαίων τοῦ Παλαιολόγου*[1] *καὶ Ἑλένης τῆς εὐσεβεστάτης Αὐγούστας πολλὰ τὰ ἔτη· Πολλὰ τὰ ἔτη τῶν Βασιλέων*. Then, the "Polychronion": *Mode 4th Πολυχρόνιον ποιῆσαι ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν βασιλείαν ὑμῶν εἰς πολλὰ ἔτη* (Appendix, **Fig. 1**).

Chourmouzios Chartophylax has also transcribed three very important compositions in his Mathimatarion (EBE-MPT 729, 3rd volume). The first composition concerns the "Prokypsis" of the Emperor. It used to be chanted during the ceremony of Prokypsis in the Feast of the Nativity: mode 4th, "Christ who crowns you to King is born" (ΕΒΕ-ΜΠΤ 729, ff. 366v-377r, without notice of composer, Appendix, **Fig. 2)**.[2] The other composition is a "Polychronion" composed by Xenos Korones[3] (ΕΒΕ-ΜΠΤ 729, ff. 367r-369v, see a hand-script copy of the beginning in Appendix, **Fig. 2**). An abridgment of it (work of Manuel Chrysafes)[4] is recorded third in the series of compositions (ΕΒΕ-ΜΠΤ 729, f. 369v, Appendix, **Fig. 3**).

What should be noted is that these compositions do not refrain from the style and ethos of Byzantine chant. They display all the technical elements of byzantine church music. They are written in Byzantine music notation and their structure refers to the kalophonic compositions of the fourteenth and fifteenth centuries. That means that church melodies had been used in ceremonies during the late medieval era in parallel with the thymelic melodies, as they are recorded in the sources.

A characteristic citation from Konstantinos Porphyrogennetos' book describes the banquet given to honor

[1] About Manouel the Palaiologos, see Writers of Wikipedia (2019, June 7), and ibid the literature.

[2] This composition is recorded and published by "Romeiko Ensemble" (2018).

[3] About Xenos Koronis, see indicatively Jakovljević, 1988, pp. 79-81 & Plemmenos, Nikoleas, 2006.

[4] About Manouel Chrysafis, see indicatively Jakovljević, 1988, pp. 87-90 & Stathis, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro

Elga, the Russian Princess: Y*ou should know that the chanters of St Sophia and Holy Apostles attended the banquet and they sang the "Basilikia". They played all the "thymelic" toys*. The chanters sang songs in honor of the king. By the words "thymelic toys" we should mean the musical instruments.[1]

"Thymelic toys" with the sense of musical instruments is an expression dating one thousand years old. There is a problem with the verb "play". In the Greek language, this verb could be an active and passive voice simultaneously. In this case, it isn't clear if it was the chanters who played the instruments after they have sung the "basilikion" or there were other people beside chanters who played the instruments. However, it is commonly accepted that chanters have always known to play musical instruments, well or not. There is no need to mention Chrysanthos of Madytos who urged the musicians to teach the music with the aid of a musical instrument. In his theoretical book, he proposes the more efficient ones for this task.[2]

The combined presence of chanters and musical instruments at the Banquet reveals the parallel use and enjoyment of ecclesiastical and secular melodies, perhaps the identification of the mode of the aesthetic conception of both church and secular music, despite the difference in their purposes. It is revealing that the artistic gesture of hymns, the

[1] Elsewhere in the book *De officiis CP* (Kodinus, 1839, cap VI, p. 49, line 3-5), the activities of the players of instruments are mentioned: *πάντες οἱ λεγόμενοι παιγνιῶται ἤτοι σαλπιγκταί, βουκκινάτορες, ἀνακαρισταὶ καὶ σουρουλισταὶ οὗτοι καὶ μόνοι· ἀπὸ γὰρ τῶν λεπτῶν ὀργάνων οὐδὲ ἓν παραγίνεται*. At this point, I would like to share with you my emotion and my admiration prompted by the timelessness of both Greek language and tradition. When I was a child, I remember my grandmother saying on the occasion of the village feast or a wedding: today we'll have the toys here! She meant the musical instruments.

[2] Chrysanthos of Madytos dedicates a whole chapter of his theoretical book to the use of instruments in the teaching of music, cf. Chrysanthos, 1832, pp. 192-196.

https://biblioteca-digitala.ro

so-called “cheironomia”,[1] practiced by the great Domesticus, Maistores, and Precentors of the byzantine court on the occasion of the Banquet contributes decisively to the so-called “euochia”, the pleasure during a meal with plenty of goods. On the Day of the Feast of Epiphany, when Patriarch was hosting the Emperor to the banquet, chanters, lectures, and choir of orphans with special costumes attended the Banquet standing in line. On the signal of Patriarch, they started to chant antiphonic melodies “in most glory and pleasure derived from this periodic and respectful day Banquet”.[2]

The word “euochia” means the cheerfulness, the merriment which is experienced during a simple dinner or a banquet. This word derives from the antiquity. According to Demetrakos Dictionary (1950, 3142), it is used in a spiritual sense by the Fathers of Church in their texts and their hymns. Here, this word is used with both senses, the spiritual and secular ones. The spiritual sense derives from the character of the feast of the Epiphany, the secular one from all the ancillaries of the feast: Banquet, plenty of goods on the table, official guests, musicians and music, hymns and songs appropriate for the occasion, gestures during the performance, all these elements complete the picture of a meeting which reaps the pleasure in many ways. The chanters are both the witnesses and the creators of a part of this pleasure. The music is seen and expressed through the same musical system, in a different way and purpose.

After the Fall of Constantinople

The pleasure of music chanted by the chanters who chant according to the technical elements of this art, such as music system, notation, and melopoeia, out of the church field, is a practice handed down to the next generations. After the fall

[1] About cheironomia, see Alexandrou, 2017, especially Chapter 10, pp. 515-541.

[2] See all the description of the banquet in Konstantinus Porphyrogenitus, 1829, pp. 754-757.

https://biblioteca-digitala.ro

of Constantinople, many melodies destined to be chanted during the meal have been composed.

Two compositions by Balasios the Priest[1] have been recorded in the manuscripts. The first one is composed in eight modes and its rubrique in the manuscript denotes: "Verses by Balasios the Priest and Law keeper. Thanks for the *Ariston*".[2] "Ariston" means the meal or better the hearty meal. It is a fifteen-syllable poem in which the poet thanks the man who invited him for lunch. He thanks him via poetic words and music. The original poetic text is written down below: *Ὕψιστε πάντων Δέσποτα Υἱὲ τοῦ ἀγεννήτου, ὁ πάλαι πλῆθος τοῦ λαοῦ χορτάσας ἐν ἐρήμῳ καὶ ὕδωρ βλύσας θαυμαστὸν ἐξ ἀκροτόμου πέτρας καὶ ἐν Κανᾷ γενόμενος τῆς Γαλιλαίας Λόγε, τὸ ὕδωρ οἶνον παρευθὺς ἐτέλεσας σωτήρ μου, αὐτὸς καὶ νῦν παμβασιλεῦ παραγενοῦ ἐνταῦθα, καὶ τὰ παρατιθέμενα πάντα ἐν τῇ τραπέζῃ, ἄρτον, οἶνον καὶ ἔλαιον εὐλόγησον οἰκτίρμον, ἡμᾶς δὲ τὸν καλέσαντα ἐν τῷ ὀνόματί σου, μισθόν σου τὸν οὐράνιον δώρησαι Ἰησοῦ μου, τὸν οἶκον του στερέωσον μετὰ τῶν κατοικούντων καὶ πάντας δὲ ἀξίωσον τῆς ἀκηράτου δόξης καὶ βασιλείας οὐρανῶν καὶ παραδείσου κάλλους, πρεσβείαις τῆς τεκούσης σε καὶ πάντων τῶν ἁγίων»*.[3] We can quote the meaning of the poem using a free translation: *O most high Master of all, Son of the Unbegotten One, Who of old filled a multitude of people in the desert and made miraculous water spring forth from a sharp rock, and Who in Cana of Galilee, O Logos, turned water to wine, O my Savior; may You now, O King of all, come here and bless, O Merciful One, all the things set forth on this table: the bread, wine, and oil. Grant Your heavenly reward to him who has called upon Your name, fortify his house along with those who live in it, and count everyone*

[1] About Balasios the Priest, see Stathis, 1995. Recorded works of Balasios, see in Balasis hiereus, 1988 & Mnimeia Ekklisiastikis Mousikis, 2007 (a), (b), (c).

[2] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335 (17th cent., Papadiki), ff. 255v-257v (written in the old notation). Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, ff. 278v-282r. See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 566-593.

[3] Cf. Stathis, 1977, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro

worthy of the pure glory and the kingdom of heaven and paradise's beauty, by the intercessions of her who bore You and of all the saints.

The second composition is a similar poem to the one above, written by Balasios too.[1] It is an abridgment of the poetic text above. It is entitled: "this is another composition chanted in the Banquets, embellishment by Balasios". The original poetic text in greek below: *Ὁ χορτάσας λαὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ καὶ ὀμβρύσας ὕδωρ ἐκ πέτρας καὶ ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας τὸ ὕδωρ εἰς οἶνον μεταβαλών, αὐτὸς τὸν οἶκον τοῦτον στερέωσον, αὐτὸς τὸν ἄρτον πλήθυνον, αὐτός τὸν οἶνον εὐλόγησον, καὶ τὸν ὑποδεξάμενον ἡμᾶς μισθὸν οὐράνιον δώρησαι καὶ ἡμᾶς πάντας ἐλέησον ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος*. In free translation: *O You Who filled the people in the desert and caused water to flow from the rock and changed water to wine in Cana of Galilee, do You Yourself fortify this house, multiply the bread, bless the wine, and grant a heavenly reward to him who welcomed us, and have mercy on all of us since You are good and love mankind.*

We can consider that the compositions "Polychronion" recorded in post-byzantine manuscripts respond to the same frame which the ones for the banquets belong to. The "Polychronion", in Greek "Many years", is a solemn *encomium* chanted on several occasions. There are two types of "Polychronion". The "Polychronion" used in the Services is dedicated to ecclesiastical authorities (Patriarchs, Metropolites, Archbishops, Bishops, and Abbots or Abbesses). It is smaller and less complex and it is usually called the "*Phēmē*" (Fame). The "Polychronion" chanted on secular occasions is dedicated to both ecclesiastical and political authorities. This polychronion is more extensive in poetic texts and music forms. It is

[1] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335 (17th cent., Papadiki), ff. 262r-263r (written in the old notation). Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, ff. 288v-290r. See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 594-606.

https://biblioteca-digitala.ro

dedicated to the four Patriarchs of East (five compositions),[1] Metropolites of Chalcedon[2] and Bursa,[3] the Archbishop of

[1] Cf. *1st composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335 (17th cent., Papadiki), ff. 246r-247r: Polychronismos eis Patriarchas palaion, mode 4th *Polychronion poiisai o Theos* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 264v-266r). *2nd composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 247r-263r: kyr Mpalasiou hiereōs, mode 4th *Loge patros kai simfies* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 266r-268v, See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 501-519). *3rd composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 248v-250r: tou autou eis ton Alexandreias, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton makariōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 268v-270v, See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 519-537.). *4th composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 250r-251v: tou autou eis ton Antiocheias, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton makariōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 270v-272v, See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 537-550). *5th composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 251v-252v: tou autou eis ton Hierosolymōn, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton makariōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 272v-274v, See, the music text published in Stamatopoulos, 2019, pp. 550-565). *6th composition*, Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 252v-254r: tou autou (Chrysaphou tou Neou) eis ton Hierosolymōn, mode 4th *Deute Christphoroi laoi* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 276v-278v).

[2] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 252v-254r: eis ton Halkēdonos kyr Chrysaphou tou Neou, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton panierōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 274v-276v).

[3] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 258v-260v: tou autou (Athanasiou Patriarch of Constantinople) eis ton Prousēs, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton panierōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. EBE-MΠT 704, ff. 283v-286r).

https://biblioteca-digitala.ro

Sinai,[1] *Authentes* (Notables) in general,[2] the Tsar of Russia,[3] the Notables of Vlachia and Moldovlachia.[4] These "polychronion" were certainly chanted by a choir, official or not. Angel Boudouris (1937, p. 27) assures that there was a custom according to which the patriarchal chanters used to attend the Patriarchal Banquets and chant appropriate compositions, polychronion or others: "During the banquets, given to honor the official visitors of the Patriarch, the patriarchal chanters were chanting. After the guests had eaten the desserts and the chanters had chanted the Polychronion, the Patriarch used to call the chanters to give them his blessing and an amount of money depending on each officion". Boudouris writes that this custom was abolished by Patriarch Joachim 3rd. However, this custom could be a piece of evidence that the chanters participated in ceremonies out of the church, where the pleasure of music was the primary element of their presence.

During the 19th century, acclamations and "Polychronion" to the Patriarch, the Sultan, other persons of the ottoman Rule, the Greek King, or other essential persons, used

---

[1] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 257v-254r: Athanasiou Patriarch of Constantinople eis ton Sinai, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton makariōtaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, ff. 282r-283v).

[2] Cf. Ms. Dimogerontias Simis 335, ff. 260v-262r: eteron tou autou (Athanasiou Patriarch of Constantinople) eis Authentas, mode 4th *Polyhronion poiisai o Theos ton eklamprotaton* (written in the old notation. Chourmouzios Chartophylax has transcribed this melody in ms. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, ff. 286r-287v).

[3] Cf. Ms. Bibl. Chiou 172 (1739, Papadikē), ff. 380v-381v: Eis ton Basilea tēs Moskovias kyriou Petrou tou Melōdou, mode a tetraphōnos *Deute Christophoroi laoi*. See the published music text Karakatsanis, 1996, pp. 432-450.

[4] About the "Polychronion" compositions in Romania after 16th century, see Gheorghiţă, 2015 (b), especially pp. 91-94. Gheorghiţă, 2015 (a), especially pp. 102-104 & 121-122, fig. in pp. 125-129. Gherasim (2011). Furthermore, Germanos of New Patras has composed a number of "Polychronion" dedicated to the rulers of the Romanian Country and other Notables, cf. Croitoru, 2016, pp. 89-119.

https://biblioteca-digitala.ro

to be chanted not only by the chanters of Patriarchate or the chanters of the greek kingdom but by all the chanters as well.[1]

A custom in Chios island during 20th century.

We should consider that this custom should not apply in our times. We can't notice the presence of paid chanters to entertain the guests. Although this tradition seems to have been abolished, it has survived in different forms in our villages by the last decades of the twentieth century. Maybe now it is continued occasionally. In Chios island, where ecclesiastical and secular music tradition used to be very alive and active, we have recorded the custom described below: A well-paid chanter was required to be invited to celebrate the vespers, the matins and the D. Liturgy of the Saint Feast of the village or parish with his perfect performance. After the Service, a Banquet or a simple treat was always offered. Then the guest chanter was necessary to spread out his vocal gift with ecclesiastic or secular melodies to offer plenty of pleasure and entertainment to the people.

These melodies have been saved in the manuscripts of the twentieth century,[2] written by chiotes precentors, which used to be chanted at the feasts, marriages and on other occasions. These compositions display all the features of a chant, but we can't accept them as Hymns. They display religious content but their text holds a lot of popular elements. Their music is similar to the music of a hymn, although it displays many secular elements, such as makam forms,

[1] Cf. Chatzopoulos (2001) & Andrikos (2012). See, also, about the "Polychronion" compositions in Mount Athos by the beginning of 20th cent. in Zacharias (monk) Xeropotaninos, Patronas, Stroumpakis (to be published). About "Polychronion" compositions in Greek Kingdom from 1833 to 1974, see Andriopoulos (2018, December 6), idem (2018, December 7), idem (2018, December 8) & idem (2018, December 9).

[2] There is a number of manuscripts, kept in private libraries, that contain a quite big number of such compositions. We manage to have had a copy of all of them for the purposes of the research.

https://biblioteca-digitala.ro

improvisations, ornamentations, and extreme vocal range. The important point, in this case, is that their main composer and scriber G. Gemelos[1] (a student of Georgios Binakis)[2] wrote down in his main manuscript which contains the majority of similar compositions, that chanting these melodies at the feasts constituted a custom of Chios island: "There is a custom in Chios Island, according to which a Polychronion dedicated to the Parish or the believers who celebrate the Feast, is being chanted after the end of the Vespers or D. Liturgy" (Appendix, **fig. 4**).

The recorded compositions are the below ones:

a) *Encomium* to those who have attended the ecclesiastical feasts. There are written down two compositions. The first is composed in 4th mode plagal and the second one in Varys mode (**fig. 5, 6**). The poetic text is compiled by Bas. Athanasiades and the music is set by G. Gemelos. This is the translated poetic text: "*May God from heaven bless those who have attended this feast devoutly and give to all effective happiness with plenty of goods from all over the world and most of all the health, to become pious. Viva the attendees, let them be happy*".

b) *Polychronion* for those who pay the expenses of the feast. There are written down three compositions by G. Gemelos: i. Varys mode, ii. 2nd mode plagal and iii. 1st mode plagal. There is an elaboration of the 3rd composition (**fig. 7**) by

[1] G. Gemelos was a singer of Chian origin. He was born in 1899. He studied church music with his father Dimitrios and later with Georgios Vinakis, first chanter of Chios. He composed a number of hymns that were stored in his manuscripts. He died in 1972. A short cv and some records see in ptz, 2010 & Houpas, 2005.

[2] According to Dimitrakopoulos (2008) G. Binakis was born in Afthoni of Marmara in 1865. He sang in several temples in Constantinople and for many years in the church of St. John, the church of Chians in Galata. After the liberation of Chios from the Ottomans, the Chians invited him to take the position of the first chanter in the metropolitan church of Chios, where he remained until his death in 1939. For further documentation, see Stroumpakis, 2012.

https://biblioteca-digitala.ro

N. Chatzistamatis (precentor of Chios Cathedral for about forty years).[1] This is the translated poetic text: *"May God keeps safe those who celebrate this holy feast. O My Lord, keep them safe! Unto many years* (3 times)*"*.

c) *Polychronion* dedicated to the Parish. There is written down one composition by G. Gemelos: 1st mode plagal (**fig. 8**). This is the translated poetic text: "*May God, our Lord, give many years to our most pious and god-saved parish with its vestrymen and those who celebrate this holy feast. Our Lord keep them safe! Unto many years* (3 times)*"*.

d) *Encomium* to the newly-weds. There are written down four compositions. Three of them belong to G. Gemelos (1st plagal mode [**fig. 9**], Varys mode, 4th plagal mode) and one το Ioannis Karnoupakis.[2] This is the translated main poetic text: *"May God from heaven bless the newly-weds, their parents and their siblings, their relatives and their best men, to be healthy and blissful! Viva the bride-groom and the bride, the best man and the parents"*. i. Poetic text variation no 1 (text of Varys mode by G. Gemelos): *"May God from heaven bless the newly-weds, their parents and their siblings, their relatives and their best men. May God give them the effective happiness with plenty of goods from all over the world and most of all the health, to become blissful by the blessing of God, fathers and mothers and children and the relatives"*. Ii. Poetic text variation no 2 (text of Varys mode by Karnoupakis): *"May God from heaven bless the newly-weds, their parents and their siblings, their relatives and their best men, to be healthy and blissful! Viva the groom and the bride, may they be happy"*. Iii. Poetic

[1] According to Liadis (2009) Nikolaos Chatzistamatis was born in 1917 in Agia Paraskevi, Asia Minor. At the age of just seven, he became a student of Georgios Vinakis, then the first chanter of the Metropolitan Church. In 1942 he was appointed Lampadarios of the Metropolitan Church. In 1948, after the departure of D. Koutsardakis, he became Protopsaltis until November 1981. He died in February 1994. See, also, Mihalakis, 2010 & Mpoulmpoutzis, 2012.

[2] Ioannis Karnoupakis studied Byzantine music in Constantinople. When he returned to Chios, he continued studying Byzantine music with Georgios Vinakis.

https://biblioteca-digitala.ro

text variation no 3 (text of 4th mode plagal by G. Gemelos): *"May God our Lord bless them as He blessed Abraham and Sara, Isaac and Rebekah in very olden times and save them from any detriment. O Jesus may give your slaves newly-weds the happiness of goods and many children, may give them painless childbirth and your heavenly Kingdom. Keep them healthy and happy, the newly-weds, the best-men, their young and elderly friends, their parents and supports and all the relatives"*.

Conclusions

The chanters have shown a continuous presence in several ceremonies and other circumstances out of the lectern of the Church. They have been offering their gift to attend the social expression giving pleasure and entertainment. Chanting hymns and other songs, they have been using the same musical system in a different way than which is used in the Church. At the beginning and middle twentieth cent. this tradition is kept alive through the popular customs and the recordings of polychronion and encomium.

Nowadays, although our society tends to change its older structures, people, however, have not stopped honoring and being honored. In traditional societies, where Orthodoxy plays a major role in people's lives, chanters will continue to play the dual role of praising God and honoring people.

https://biblioteca-digitala.ro

APPENDIX

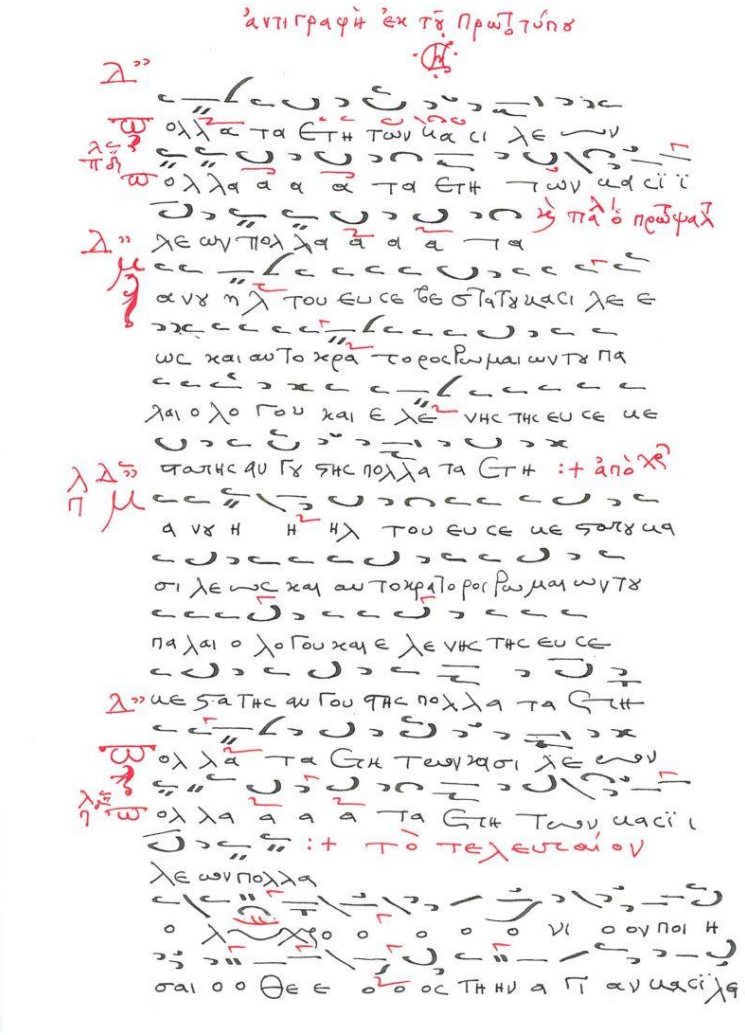


Figure 1: A hand-script copy (calligrapher: Michael Stroumpakis) of the Acclamation and Polychronion of the Emperor from ms. EBE 2061, f. 73r.

https://biblioteca-digitala.ro

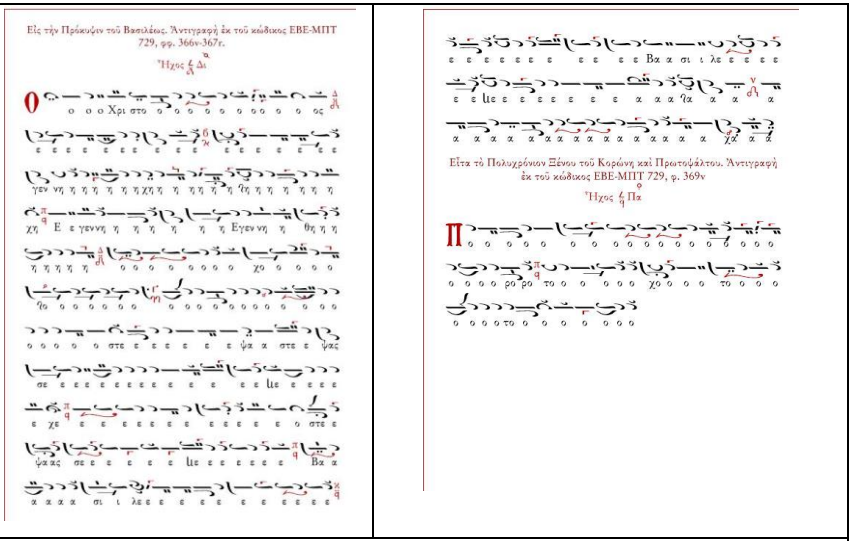


Figure 2: A copy of the "Prokypsis" and the beginning of the "Polychronion" composed by Xenos Koronis from ms. EBE-ΜΠΤ 729, ff. 366v-367r.

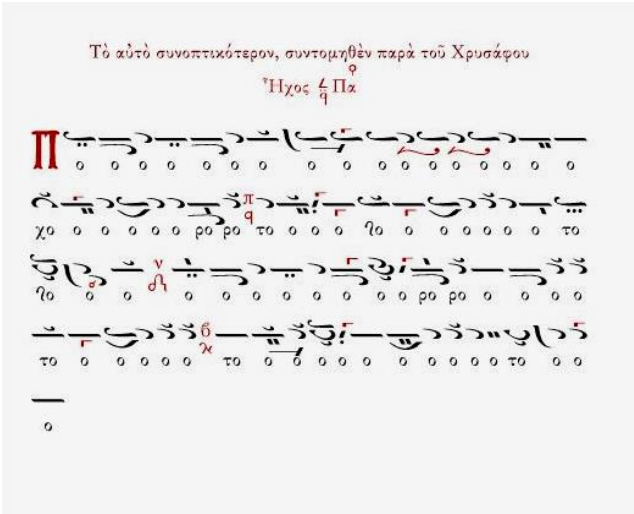


Figure 3: A copy of the abridged "Polychronion" by Chrysaphis from ms. EBE-ΜΠΤ 729, f. 369v.

https://biblioteca-digitala.ro

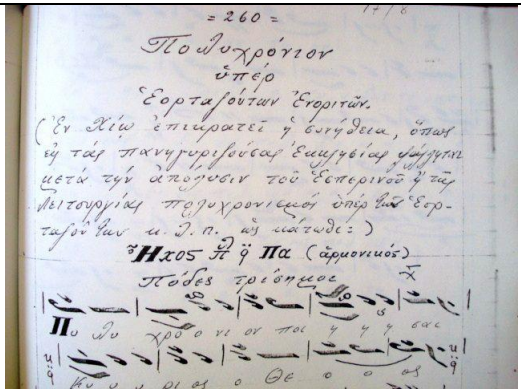


Figure 4: The note before the music text is referred to the custom of the laudation in the feasts on Chios island.

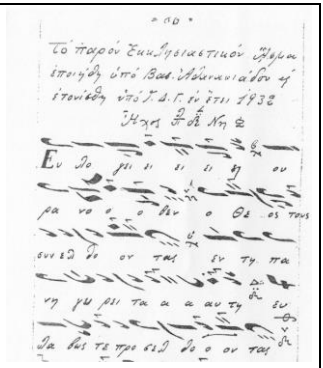


Figure 5: Encomium to those who have attended the Feast, music set by G. Gemelos, 4th plagal mode

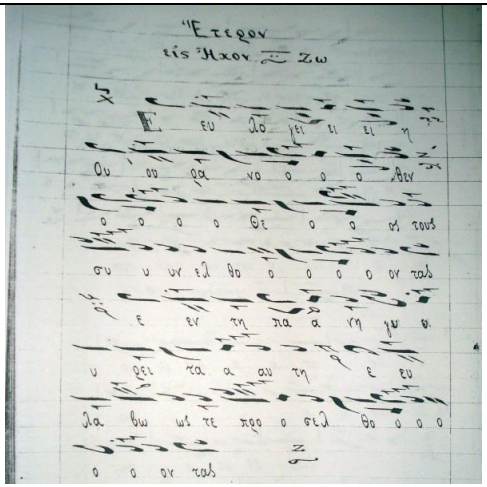


Figure 6: Encomium to those who have attended the Feast, music set by G. Gemelos, mode Varys

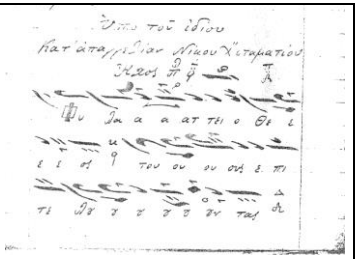


Figure 7: The elaboration by Nikolaos Chatzistamatis, 1st plagal.

https://biblioteca-digitala.ro

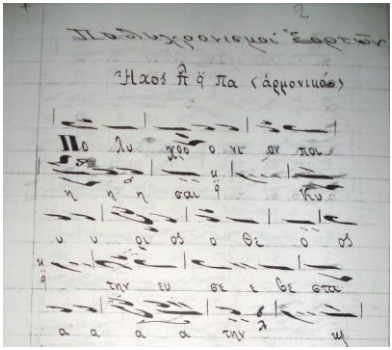


Figure 8: Polychronion dedicated to the Parish

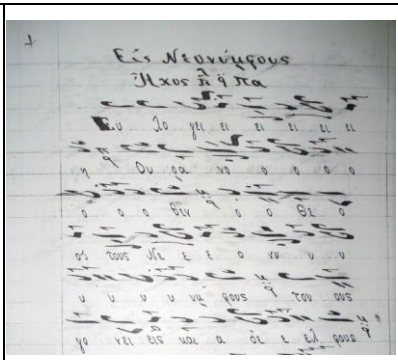


Figure 9: *Encomium* to the newly-weds

SUMMARY

Michael Stroumpakis

Chanter or singer? The dual role of the same person. From the Late Medieval Eastern Tradition to nowadays

The purpose of this paper is to present the dual role assumed by the chanter in the Late Medieval Eastern Tradition. The chanter is the person who knows well the musical system and undertakes two roles, this of chanting in the Divine Liturgy and this of singing in several feasts or luncheons. In this way, the chanter contributes to the pleasure of music in a different way in different cases. This dual role is described in historical sources and especially the byzantine music manuscripts. There are references about the chanter's participation, where he sings "for amusement during the luncheon" or he sings "Polychronion" in honor of political or religious persons. This practice survives to the present day when the chanter is asked to express himself through the secular tradition, associated with the musical theoretical system of the Eastern Church music. Especially, many "Encomium" or "Polychronion" are written down in musical manuscripts by the chanters of Chios during the 20th century, which is asked to be chanted in honor to the attendees during the feast or the luncheon.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAPHY

Afentoulis, L. (2009). *Ἑορτολογικὲς πληροφορίες στὸ ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου ""Ἔκθεσις τῆς Βασιλείου Τάξεως"*. (Διπλωματικὴ Ἐργασία), Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Alexandrou, M. (2017). Παλαιογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Μουσικολογικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀναζητήσεις. Ἀθήνα: Ἑλληνικὰ Ἀκαδημαϊκὰ Ἠλεκτρονικὰ Συγγράμματα καὶ Βοηθήματα. Retrieved 2020, April 25, from https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487.

Andriopoulos, P. (2018, Δεκεμβρίου 6). Τὰ πολυχρόνια τῶν Βασιλέων: Μιὰ πλούσια μουσικὴ παράδοση. Μέρος Α΄. Retrieved 2020, April 25, from https://avalonofthearts.gr

Andriopoulos, P. (2018, Δεκεμβρίου 7). Τὰ πολυχρόνια τῶν Βασιλέων: Μιὰ πλούσια μουσικὴ παράδοση. Μέρος Β΄. Retrieved 2020, April 25, from https://avalonofthearts.gr

Andriopoulos, P. (2018, Δεκεμβρίου 8). Τὰ πολυχρόνια τῶν Βασιλέων: Μιὰ πλούσια μουσικὴ παράδοση. Μέρος Γ΄. Retrieved 2020, April 25, from https://avalonofthearts.gr

Andriopoulos, P. (2018, Δεκεμβρίου 9). Τὰ πολυχρόνια τῶν Βασιλέων: Μιὰ πλούσια μουσικὴ παράδοση. Μέρος Δ΄. Retrieved 2020, April 25, from https://avalonofthearts.gr

Balasis Hiereus kai Nomophylax (β΄ ἤμισυ ιζ΄ αἰῶνος). Ψάλλει ὁ χορὸς Ψαλτῶν "Οἱ μαΐστορες τῆς ψαλτικῆς τέχνης". Διδάσκαλος καὶ χοράρχης Γρηγόριος Θ. Στάθης. (1988). *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί 3*. Ἀθήνα: Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας 102 (I-II).

Boudouris, A. (1937). *Οἱ μουσικοὶ χοροὶ τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας κατὰ τοὺς κάτω χρόνους* (Μέρος Β΄). Ἰσταμπούλ: χ. χ.

Boulboutzis, I. (2012, 23-2). Ἀφιέρωμα Κ. Ἀγγελίδη στὸ Νικόλαο Χατζησταμάτη, 23-2-2012. *analogion.com*. Retrieved 2020, May 19 from analogion.com website: https://analogion.com/forum/index.php

Bury, J., B. (1911). *The imperial Administrative System in the Ninth Century. With a revised Text of the Kleitorologion of Philotheos* (Vol. 1). London: British Academy, Oxford University Press.

Chatzopoulos, A. (2001). Ἐπευφημίες καὶ Δοξολογίες στὴν Πόλη. *Ἐνδοχώρα, 77*, 36-46.

Codinus, G. (1839). *De Officialibus Palatii Cpolitani et de Officiis Magnae Ecclesiae Liber* Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae (Vol. 16). Bonnae: Impensis Ed. Weberi.

Constantinus-Porphyrogenitus. (1829). *De Cerimoniis Aulae Byzantinae* Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae (Vol. 7). Bonnae: Impensis Ed. Weberi.

Dimitrakopoulos, D. (2008). Βινάκης Γεώργιος. Retrieved from https://analogion.com/forum/index.

Dimitrakos, D. (1950). *Μέγα Λεξικὸν ὅλης τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης. Δημοτικὴ/Καθαρεύουσα/Μεσαιωνική/Μεταγενεστέρα/Ἀρχαία* (Vol. Στ΄). Ἀθῆναι: Ἐκδόσεις ΔΟΜΗ Α.Ε.

Gheorghiță, N. (2015a). Between Russia And Byzantium: Liturgical musical practices in the Principality of Moldavia in the 18th century and the first half of the 19th century *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient* (pp. 97-134). Bucureşti: Editura Muzicală.

Gheorghiță, N. (2015b). Between the Ottomans and the Byzantine. The Musics at the Coronation of the Prince *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient* (pp. 80-96). Bucureşti: Editura Muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro

Gherasim, F. (2011). *Polihronionul în muzica românească de tradiţie bizantină din secolul al XVI-lea până în prezent.* (Doctoral Thesis), Babeş-Bolay" University, Cluj-Napoca, Cluj-Napoca.

Houpas, D. (2005). Γεώργιος Γέμελος (+1972). Βυζαντινοὶ ὕμνοι σὲ μελοποίηση & ἀπόδοση τοῦ ἰδίου. Ζωντανὲς ἠχογραφήσεις. Χίος 1962. Retrieved 2020, May 19 from https://www.ieropsaltis.com/psalt_Gemelos.htm

Jakovljević, A. (1988). *Λίγλωσση παλαιογραφία καὶ μελῳδοὶ-ὑμνογράφοι τοῦ κώδικα τῶν Ἀθηνῶν 928*. Λευκωσία.

Karakatsanis, X. (Ed.). (1996). *Ἅπαντα Πέτρου τοῦ Μπερεκέτου* (Τόμος Β΄). Ἀθῆναι.

Liadis, G. (2019). Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ Παράδοση στὴ Χίο. Retrieved 2020, May 19, from https://www.imchiou.gr/index.php/neotita-ekpaideftika-programmata/ekpaideftika-programmata/sxoli-vyzantinis-mousikis/9671-

Lingas, A. (2006). Medieval Byzantine chant and the sound of Orthodoxy. In A. Louth & A. Casiday (Eds.), *Byzantine Orthodoxies, Papers from the 36th Spring Symposium of Byzantine Studies* (pp. 131-150). Aldershot: Ashgate.

Michalakis, G. (2010, 26 Ἰανουαρίου). Νικόλαος Χατζησταμάτης. *Symbole.gr*. Retrieved 2020, May 19, from symbole.gr website: http://www.symbole.gr/forum/viewtopic.php?f=293&t=945

Mnimeia Ekklisiastikis Mousikis. Kalophonikoi Heirmoi. Cd 11ο. Εἱρμοὶ Γερμανοῦ, Μπαλασίου, Ἀθανασίου Πατριάρχου, Μπερεκέτη. Cd καὶ βιβλίδιο [Σχολιασμός-παρουσίαση, σσ. 79]. (2007). Ἀθήνα: Κέντρον Μελετῶν & Ἐκδόσεων.

Mnimeia Ekklisiastikis Mousikis. Kalophonikoi Heirmoi. Cd 6ο. Εἱρμοὶ Μπαλασίου, Ἀθανασίου Πατριάρχου, Πέτρου Μπερεκέτη, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Πελοποννησίου. Cd καὶ βιβλίδιο [Σχολιασμός-παρουσίαση, σσ. 102]. (2007). Ἀθήνα: Κέντρον Μελετῶν & Ἐκδόσεων.

Mnimeia Ekklisiastikis Mousikis. Kalophonikoi Heirmoi. Cd 8ο. Εἱρμοὶ Γερμανοῦ, Μπαλασίου, Δαμιανοῦ Βατοπεδινοῦ, Πέτρου Μπερεκέτη, Μελετίου Σιναΐτου τοῦ παλαιοῦ. Cd καὶ βιβλίδιο [Σχολιασμός-παρουσίαση, σσ. 123]. (2007). Ἀθήνα: Κέντρον Μελετῶν & Ἐκδόσεων.

Montfaucon, B. d. (Ed.). (1837). *Τοῦ ἐν ἁγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τὰ εὑρισκόμενα πάντα* (Vol. Tomus Decimus). Parisiis: Apud Gaume Fratres, Bibliopolas.

Moran, N. (1986). *Singers in late Byzantine and Slavonic painting* (Vol. 9). Leiden: E. J. Brill.

Oikonomidès, N. (1972). *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles. Introd., texte, traduction, et commentaire*. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

Plemmenos, I. & Nikoleas, K. (2006). Ξένος Κορώνης ἀνάμεσα στὸ Βυζάντιο καὶ τὴ Βενετία *Μεσσήνιοι συνθέτες τῆς Ἀναγέννησης (cd)*. Ἀθήνα: Ἔλυτρον.

Ptz. (2010). Γεώργιος Γέμελος: κατ' οἶκον σπάνιες ηχογραφήσεις. Retrieved 2020, May 19, from https://analogion.com/forum/index.php

Stamatopoulos, D. (Ed.). (2019). *Ἅπαντα Μπαλασίου τοῦ Νομοφύλακος, Μετενεχθέντα εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον παρὰ Χουρμουζίου Γεωργίου τοῦ Χαρτοφύλακος* (Μέρος Α΄). Πάτρα.

Stathis, G. (1994). Μανουὴλ ὁ Χρυσάφης ὁ Λαμπαδάριος (μέσα 15ου αἰῶνος) *Βυζαντινοὶ Μελουργοί. Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ Λαμπαδάριος-Ἰωάννης Κλαδᾶς ὁ Λαμπαδάριος-Ἰωάννης Κουκουζέλης ὁ βυζαντινὸς μαΐστωρ. Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν. Περίοδος 1994-1995*. Ἀθήνα: Ὀργανισμὸς Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν.

Stathis, G. (1995). Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ *Μελουργοὶ τοῦ ΙΖ' αἰῶνα : Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ Νέος καὶ Πρωτοψάλτης, Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν, Μπαλάσης Ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ, Πέτρος Μπερεκέτης ὁ Μελῳδός. Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν. Περίοδος 1995-1996* (pp. 55-61). Ἀθήνα: Ὀργανισμὸς Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν.

Stathis, G. (2018). *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιΐας* (10 ed. Vol. 3). Ἀθήνα: Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

Stroumpakis, M. (2012). *Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῆς Χίου κατὰ τὸ α΄ μισὸ τοῦ κ΄ αἰῶνα*. Paper presented at the Ε΄ Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικό. Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Ἐρωταποκρίσεις καὶ Ἀκρίβεια τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, , Ἀθήνα 13-15 Δεκεμβρίου 2012.

Strunk, O. (1977). *Essays on music in the Byzantine world*. New York: W.W. Norton.

Taft, R. (1980). The Liturgy of the great Church: An initial synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm. *DOP, 34/35*, 45-75.

Taft, R. (1992). *The Byzantine Rite. A short History*. Collegeville, Minesota: The Order of St Benedict.

Writers of Wikipedia (2019, Iouniou 7). https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_II_Palaiologos. Retrieved 2020, April 23.

https://biblioteca-digitala.ro

“GRĂDINI SONORE”
ESEURI

(IV)[1]

(Ascultarea în) Grădina secretă

Irina Vesa

Neurologul Oliver Sacks – faimos ca autor a numeroase cărţi despre cazurile medicale incredibile pe care le-a întâlnit – spunea că a găsit doar două tipuri de terapie non-farmaceutică de o importanţă vitală pentru pacienţi: muzica şi grădinile[2].

Odată întâlnită această revelatoare asociere, elementele ei ajung să pară de nedespărţit. Conexiunea lor intimă îmi pare să fi existat dintotdeauna; fenomenul muzical – mă refer atât la lucrarea muzicală în sine, cât şi la percepţia ei – ar putea fi asemănat unei grădini mai mult decât oricărui alt lucru, căci aceasta manifestă un important aspect, inerent creaţiei muzicale: echilibrul dintre *natură* (concepută ca inspiraţie cu voinţă proprie, în cele din urmă modelabilă) şi intenţie umană.

Metafora grădinii sonore poate pune la dispoziţie o nemărginire de corespondenţe, îndeosebi datorită varietății tipurilor de grădini (reale) existente. Însă cadrul asupra căruia m-am oprit este cel mai restrâns şi mai simplu dintre toate: grădina personală, căreia i-am putea spune „grădina din spatele casei” (deocamdată rămâne... secret ceea ce o face

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru

[2] Vezi Maria Popova, „The Healing Power of Gardens: Oliver Sacks on the Psychological and Physiological Consolations of Nature”; https://www.brainpickings.org/2019/05/27/oliver-sacks-gardens/.

https://biblioteca-digitala.ro

secretă). Ea îmi apare încărcată de propriul infinit, căci, ca subiect al unui demers eseistic, o asemenea aparent-miniatură ar fi aproape imposibil de epuizat. În orice caz, grădina intimă ca extensie a locuinței rămâne pentru mine cea mai potrivită asociere cu experienţa atât de personală a muzicii, pe care fiecare dintre noi o trăieşte diferit.

În grădina sonoră, un rol de bază ar părea să-i revină compozitorului (sau muzicianului, în general). Acesta sădeşte, trudeşte, tunde, modifică, formează. În cazul de faţă, mă preocupă însă mai mult *ascultarea* laolaltă cu *prezenţa*, *imaginaţia* şi *devenirea* pe care le implică: până la urmă, actul creativ nu se opreşte odată cu finalizarea piesei şi nici odată cu interpretarea sa; ascultarea poate fi, în sine, un proces creativ. Cât despre corespondenţele structurale dintre muzică și grădini, cred că li s-ar putea dedica un număr de pagini mult mai generos. Cu siguranţă tipurile de organizare a unei grădini ar putea fi, întrucâtva, traduse muzical – şi viceversa; voi menţiona fugitiv astfel de legături, dar nucleul îl reprezintă receptarea individuală. Mă voi întreba, așadar: care ar fi tipurile de ascultători-proprietari ai acestui spaţiu? Ce procese *vegetale* pot fi regăsite în diferitele moduri de relaţionare cu muzica? Care sunt dimensiunile şi natura *Muzigrădinii*?

Grădina sonoră ca spaţiu al locuirii

Dincolo de asocierile universului sonor cu parametrii ce ţin de tridimensionalitatea planului fizic (spaţialitatea sonoră, aproape-departe, înalt-jos), cele două – grădina şi muzica – împărtăşesc o primordială calitate: te înconjoară. Asemenea grădinii, și muzica – sau, mai precis, o lucrare muzicală – creează un spaţiu pe care îl locuieşti (şi care, la rândul său, „te locuieşte”). Fiecare piesă naşte un loc mai mult sau mai puțin unic; un loc cu un anumit aer, înzestrat cu o lumină a lui, cu flora şi fauna proprie. Și, pe lângă dimensiunea ce ţine de identitatea muzicală a cărei deslușire intră în sarcina demersurilor analitice (la nivelul acelor elemente ce ţin de stil, structură, originalitate), există şi o dimensiune inefabilă: *atmosfera*, *sound*-ul, efectul global creat la graniţa dintre sursă şi participant.

https://biblioteca-digitala.ro

„Locul” implică posibilitatea întoarcerii, dar nu condamnă la repetiție. De fapt, fiecare călătorie pe acest tărâm poate fi diferită, astfel încât stă în puterea noastră ca, la fiece revenire în grădinile sonore preferate, să devenim mai înţelepţi şi mai selectivi în ceea ce priveşte conţinutul şi eficienţa propriului bagaj de amintiri, asocieri, sisteme de referinţă sau chiar preconcepţii cu care ieșim în întâmpinarea muzicii. Reuşita unor astfel de călătorii e posibilă numai dacă din bagajul nostru spiritual nu lipsesc uneltele dedicate igienei intelectual-spirituale, ce operează în baza curiozităţii, deschiderii şi poate chiar şi a dorinţei de auto-depăşire.

În acelaşi timp, muzica implică însă şi un spaţiu literal. Mă gândesc la sala de concerte, acest interior cu aură mistică al grădinii sonore, ce pare detașat de realitatea imediată, de cotidian. Poartă, prag, păşire – elemente reale şi simbolice, ele marchează un gest cu încărcătură ritualică: păşirea printr-o poartă spirituală spre acest spaţiu al grădinii, fie ea sonoră sau obişnuită. Astfel, şi pereţii sălii de concerte devin, încet-încet, invizibili, inexistenţi, se metamorfozează în gard viu; *delimitarea* îşi abandonează *limitarea* şi apare drept componentă camuflată sau integrată în natura generatoare de viaţă, în sursa, în seva undei sonore.

Sunetul ca prezenţă

În context muzical, vibraţia sonoră pare vie prin mişcarea sa; fluctuaţia, transformarea, gestul, direcţia sonorităților conturează un profil dinamic, înzestrat cu intenţie. Prezenţa sa invocă *prezenţa ta*, ca ascultător, îți trezeşte şi-ți susţine atenţia, aducând împreună două extreme: pe de-o parte, ca o margine a orizontului propriu de înțelegere, depărtarea adevărului – de regulă intangibil – al celuilalt, iar pe de altă parte, ecourile, rezonanţa şi rezonarea ta, *regăsirea* ta în conţinutul unui mesaj. E un proces ce oscilează între empatie şi interiorizare, între acceptare a diferenţelor şi reflectare a similitudinilor.

Chiar spațiul fizic al grădinii te ţine, la rându-i, în stare de ascultare, în sens deopotrivă figurat şi literal. Căci orice grădină e și o grădină de sunete, pe care prezenţa ta atentă le

https://biblioteca-digitala.ro

asimilează. Revine în gând acel îndemn reiterat până la ştergerea sensului: *trăieşte în prezent*! *Muzigrădina* însă nu mai îndeamnă, ci te pune în faţa faptului împlinit. Te *locuieşte* şi, treptat, îţi lărgeşte orizonturile. Devii astfel *mai mult*, mai *încăpător*. Aşa cum *omul sfinţeşte locul*, muzica „sfinţeşte" omul, atunci când acesta devine *loc* primitor. Cu luciditatea ei proprie, ordonează, clarifică; ca prin reverie, ea preschimbă pe nesimţite cadrul interior.

Prim-plan şi fundal

Pe parcursul şederii noastre în *Muzigrădină*, ea poate fi obiectul atenţiei noastre, ancorându-ne într-un proces de observare şi receptare, de oglindire ori descifrare, dar totodată poate avea şi funcţia unei *suprafeţe de proiecţie*, ce determină întoarcerea privirii spre interior. Odată exteriorul estompat, ne aflăm între introspecţie şi evadare, analitici sau dând curs *fluviului de gânduri*. Ce anume poate prilejui mai lesne asemenea stări dacă nu *Muzigrădina*! Paradoxal, ambele situații – concentrare și relaxarea – sunt feţe ale aceleiaşi monede, ale unei aceleiași profunde respiraţii, oxigenate sau sonice, care facilitează un soi de cursivitate a firii, ce revigorează trupul şi mintea, grație căreia sunetul parcurge drumul de la vibraţie (resimţită ca terapeutică în sine) la semnificaţie.

Intimitate şi vastitate

Indiferent de dimensiunea pe care o acoperă, *Muzigrădina* e de fapt mai vastă decât ar sugera suprafaţa ei propriu-zis fizică, prilejuind un soi de rătăcire voluntară. Ceea ce poate cuprinde mintea, tot ea poate extinde, o dată prin capacitatea de a selecta detalii pentru a fi aduse în atenţie plenar, apoi prin acea stare de reverie trăită cu precădere în astfel de spaţii.

Funcţional versus estetic

Grădină de zarzavaturi sau demers al unui peisagist; nutriţia imediată, *consumabilă* a hranei fizice, deci divertismentul, pe de o parte, sau hrana spirituală (estetică,

https://biblioteca-digitala.ro

intelectuală, emoţională) oferită de spaţiul sonor-vegetal, pe de alta – ascultătorul-proprietar e cel care îi atribuie *Muzigrădinii* destinația dorită. Sunt însă acestea meniri ce pot coexista; putem afirma că o experiență completă nu se poate lipsi de niciuna dintre ele.

Solitar *versus* social

Muzigrădina are capacitatea cea mai profundă de a susţine, îmbrăca şi a da sens în egală măsură atât stării de conglomerare, cât și celei de rarefiere umană. Astfel, în solitudine, ea devine acel *centru* de cercetare, de regăsire, dar şi de reinventare a sinelui, de *respiro* şi încărcare. Totodată însă, poate fi și un spaţiu generos de întâlnire, comunicare, socializare; atât spaţiul grădinii, cât şi muzica facilitează legături umane strânse, sunt platforme ale conexiunilor – manifestate în interiorul lor, căci ele delimitează, temporar, grupul de alte grupuri ori situaţii.

Pasiv versus activ

Aceste două stări şi atitudini posibile ale ascultătorului-proprietar (şi ale creatorului-muzician deopotrivă) capătă o multitudine de înfăţişări. Pasivitatea ar putea sugera inerţia, lipsa de iniţiativă, dezinteresul pentru *cultivare.* Ascultătorul activ, în schimb, se îngrijeşte frecvent de spaţiul său.

Privind dintr-o altă perspectivă, poate fi vorba de relaţia dintre odihnă şi trudă, amândouă la fel de necesare. În odihnă, *Muzigrădina* apare drept saltea psihologică, promisiune a unui repaus, a confortului şi a siguranţei. În schimb, truda implică spiritul activ, implicat, cu iniţiativă: *Muzigrădina* trebuie îngrijită, căci și ea te îngrijeşte; aici culegi ce ai sădit, iar roadele „muncii” vor fi pe măsura fanteziei ori ambiţiei; înfăţişarea pe care i-o conturezi este cea căpătată în urma procesului de *cultivare culturală* (și iată cum se unesc cele două semnificaţii ale cuvântului *cultură*!).

S-ar mai putea vorbi despre echilibrul dintre control şi explorare, sau dintre constrângere și eliberare. Acesta e un duo delicat, căci controlul poate implica atât organizarea eficientă şi imaginativă, cât şi un act ce duce la rigiditate.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzigrădina mai poate fi supusă și ofilirii sau reîmprospătării. Căci numai atenţia grijulie acordată micului său univers interior, deci reînnoirea componentelor sale – fie prin reascultarea conştientă, fie prin contactul cu noi lucrări – o pot menţine vie şi prosperă, ca pe un loc în care ideile înfloresc constant. Abandonul ori lipsa participării noastre, ca ascultători-curatori, poate duce la veştejirea acesteia, la transformarea ei într-un loc în care nimic nou nu prinde viaţă. Iar efectele posibile ale atitudinii pasive sau active pe acest teren oscilează între sufocare și, respectiv, revigorare a imaginaţiei.

MuziGrădina ca portal

Aici intervine negocierea distanţelor, deopotrivă geografice şi culturale: atât grădina, cât și muzica pot aduce depărtările aproape, prima prin găzduirea de vegetaţii exotice, ori prin încorporarea unor influențe stilistice eterogene, cea din urmă prin importuri de citate sau prin colaje. În *Muzigrădină* se pot împreuna astfel elemente disparate, de origini diferite, şi își pot găsi împăcarea incongruenţe de tot felul.

Dacă muzica e o pauză în timp, atunci grădina e o pauză în spaţiu; e, adică, acel loc bine delimitat şi detaşat de tot ceea ce se află dincolo de marginile sale. Pentru amândouă însă, dimensiunea temporală apare ca prezenţă centrală. Altfel spus, *Muzigrădina* e unitate de măsură a timpului și totodată scenă pentru desfășurarea acestuia; e pur spectacol al schimbării, al metamorfozei, al tranziţiei, de la cursul rapid al vieţii unei flori şi dinamismul prea-ocupat al unor vieţuitoare la succesiunea și efectele dramatice ale anotimpurilor. E de ajuns o infimă schimbare de lumină ori de temperatură, și locul pare deja altul. Lumina schimbă locul, în percepţia celui prezent; şi, după cum fluctuațiile acestei luminozități modifică spaţiul grădinilor fizice, la fel, ethosul variabil al sonorităţilor muzicale generează schimbări asupra fiinţei. Mai mult însă, chiar starea *noastră*, acel „bagaj” spiritual menţionat mai devreme, poate modifica grădina sonoră prin fenomenele *meteorologice* subtile ale interiorităţii noastre. Și tocmai din acest dialog rezultă experienţa *Muzigrădinii*, coagulată astfel și ca un catalizator al memoriei, ca un loc în care reîntâlnim amintiri şi formăm altele

https://biblioteca-digitala.ro

noi, ca un reper preferat în relaţie cu anumite scene din viaţa proprie.

Grădina cosmică

Într-un final, *Muzigrădina* ajunge să ni se arate ca fiind mult mai mult decât ceea ce a părut iniţial. Ea devine vehicul și punct de pornire, fereastră și punct de observaţie, *loc de legătură*, micro- și macrocosmos; într-o grădină poate încăpea întreg universul, porţionat pe măsura omului: vietăţi care vin şi pleacă, floră locală ori adusă de peste hotare, soare, vânt, ploaie, zăpadă, ceaţă... *Priveşte cerul!* Iată, delimitarea e doar a perimetrului, iar deasupra – infinitul. Aceasta e grădina cosmică: deasupra fâşiei noastre de pământ priveşte în jos un petec de cer, corespondent... Înveşmântată azuriu, ocultată de norii-pleoape grădinăreşti ori punctată nocturn, bolta absolută este, iată, parte a (muzi)grădinii. Paralela muzicală nu e greu de imaginat: sunt sonorităţi senine, texturi apăsătoare, nocturna (ca gen muzical sau doar ca ethos) şi o sumă de alte potriviri, pe de o parte, iar pe de alta, însăşi ideea posibilităţilor infinite în interpretarea conţinutului muzical. Cerul e marcat de hărţi şi de necunoscut deopotrivă.

...Și poate că însuți tu devii cerul acela, iscodit de către *Muzigrădina* ce-ți culege și-ți numește constelațiile din vastele-ți cosmosuri interioare, aducându-l pe „afară” în propriul tău „înăuntru”, cu atât mai mult îmblânzindu-te și modelându-te, cu cât fantezia ta își descoperă propriul necuprins.

*

Totuşi, de ce mi-am intitulat grădina „secretă”? Motivul e simplu: găsesc că orice grădină muzicală este, prin însăşi natura ei, secretă. Iar acest secret al ei nu este rodul vreunei intenţii care să ne aparţină în mod conștient. Pur și simplu, ocultarea *Muzigrădinii* e inerentă faptului că experiența ei e doar a ta, solitară şi unică. E de neîmpărtăşit. Percepţia muzicii rămâne un soi de alchimie obscură, în ale cărei nedezvăluite procese individul participă cu mai multe ingrediente decât îşi poate imagina ori controla. Formarea, influenţele externe, un întreg alai de asocieri involuntare – toate îl împing pe ascultător într-o anumită direcţie, astfel încât alegerile sale se petrec mai

https://biblioteca-digitala.ro

mult sau mai puțin în virtutea inerţiei, iar valorile ce se reflectă în toată suma alegerilor sale sunt la rândul lor influențate de acest cerc vicios (sau virtuos).

Iar în urma tuturor acestor procese de transformare descoperi că muzica e, de fapt, grădinarul, iar grădina secretă... eşti tu.

SUMMARY

Irina Vesa
(Listening in) The secret garden

“(Listening in) The secret garden'' explores the parallels between music - the subjective musical experience, in particular - and the *backyard* garden: a small, private place made in our own image, which echoes the nature of individuality that shapes the act of listening. I dive into the different aspects that the two have in common, from the idea of them being a *space* that you step into and that surrounds you (I mention how they call for mindful presence while also nurturing wandering thoughts), to their being, to our mind, more vast than the physical limits they occupy (in space or in time), how they benefit from attentive care and from being *cultivated*, how each supports and enriches both the utmost solitude and the height of social, human connection.

It is not by the listener’s design that the ’’musi-garden’’ is a secret one but a consequence of the deeply personal nature that our experiencing of music has: each of us has a particular musical history, a particular set of sounds and works that shaped us (from birth to the present moment), a private web of memories, connections and points of reference. We each *feel* it differently – as a whole, everyone’s sonic experience may be as unique as a fingerprint. Music and gardens are meeting places between the conscious mind and nature – be it external or our own. **(Rezumat în limba engleză de Irina Vesa)**

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro